تونس
الإتحاف
العدد رقم 230
1 أكتوبر 2013



التناص في شعر الشابي

(2)

بقلم: د. ابتسام الوسلاتي

2/ شواهد التأثر بالمدرسة الرومنطيقية الغربية عند الشابي:

إنّ ما يجدر ملاحظته في هذا السياق هو أنّ الرؤية الرومنطيقية في الشعر التونسي قد تأثرت بالأساس بنظيرتها الشرقية مثلما سبق أن وضحنا غير أنّ الشرق لم يكن رائدا في هذه الرؤية بل تأثر بدوره بالمدرسة الغربية وقد تعرف على أعلامها من خلال نشاط حركة الترجمة ونذكر في هذا الصدد إبداعات المدرسة الرومنطيقية الألمانية عبر أعمال **أوغست شليدل Auguste Schlegel** (1767-1845) **وفريديرك شليلدل Frédéric Schlegel** (1772-1829) كما اطلع الشعراء الشرقيون على أعلام هذه الرؤية في انقلترا من خلال نصوص جون كيتس **John Keats** (**1795**-1821) **وشكسبير William Shakespeare** (1564-1616) وكذا الأمر مع رواد الرومنطيقية في فرنسا من أمثال **لامارتين Alphonse De Lamartine** (**1790-1869**) **وألفراد دوفني Alfred De Vigny** (1797-1863).

وقد عمد الشعراء التونسيون إلى اقتناء المؤلفات الغربية والانكباب على دراستها دراسة عميقة في محاولة للتشبع بهذه الروافد الجديدة وفي هذا الإطار عمل ثلة من المبدعين ومن بينهم **محمد الحليوي** (1907-1978) **ومحمد عبد الخالق البشروش** (1911-1944) على ترجمة بعض من هذه المؤلفات لإيمانهما بضرورة الانفتاح على الآخر لأنّ التقوقع على الذات يعني الجمود والموت، بالإضافة إلى

وعيهم بالدور الذي تلعبه الترجمة في تجديد الأدب ونسوق مثالا على ذلك ما أورده **الحليوى** في إحدى رسائله **للشابي** يقول: "أمّا السيّد **زين العابدين** فيمكنه أن يعتمد عليّ في موضوعات تكتب تحت عنوان جامع مثل **"في عالم الآداب والفنون"** أو ما في معناه، كما يمكنه أن يعتمد عليّ في ترجمة أحسن القطع الشّعريّة والنّثرية لأفذاذ شعراء الغرب أي الفرنسيين على الخصوص، لأنّي أعدّ ذلك من أحسن الوسائل لنشر مذهب التّجديد في الأدب والدعوة إليه"[15].

وكان لمجلة **"العالم الأدبي"**[16] التي صدرت خلال الثلاثينات من القرن العشرين لصاحبها **زين العابدين السنوسي** إسهام في تشجيع حركة الترجمة فحاولت أن تحقق بعضا من طموح هذا الجيل الذي يرمي إلى تبليغ صوته والتعبير عن آرائه في الأدب والفن.

شكّلت المصادر الفرنسية أهم ينبوع نهل منه هؤلاء المبدعون من خلال نصوص **لامرتين وأناتول فرانس** Anatole France(1844–1924) و**فكتور هيغو Victor Hugo** (1802–1885) وفي مرتبة موالية مثلت المصادر الانقليزية مرجعا مهما استقى منه هؤلاء المبدعون الكثير من النصوص التي تمت ترجمتها **لشكسبير وكيتس** أما المؤلفات الألمانية فقد وجدت طريقها إلى أيدي هؤلاء المبدعين عن طريق الترجمات الواردة من الشرق على صفحات الجرائد والمجلات ومن أهم الأسماء نذكر **غوت** Von Goethe (1749–1832).

وكانت أبرز المعالم التي قامت عليها الرؤية الرومنطيقية في الغرب تتمثل في التركيز على الشعور فوجهوا إليه اهتمامهم ودحضوا التصور الذي يقضي بأن "لا إمام سوى العقل" وهذا عين ما نجده في قصائد **الشابي** إذ أولى الشعور أهمية بالغة وفي غيابه

تفقد الحياة معناها ورونقها وقد عبر عن هذه الفكرة من خلال قصيدة "فكرة الفنان" يقول:[الكامل]

عش بالشعور، وللشعور، فإنـــــما

دنيــاك كـون عـواطف وشعور

شيدت على العطف العميق، وإنها

لتجف لو شيدت على التفكير

وتـــــظل جامدة الجمال، كـئيبــة

كالهيـكل، المتهدم، المهجور(17)

إنّ ملامح هذا التوجه الذي سار على هديه **الشابي** كان نابعا من تأثره ببعض المؤلفات الغربية نذكر مثلا إعجابه بقصة "تاييس" و"رفائيل" للامارتين والدليل على ذلك هذه الشهادة التي وردت في مذكراته يتحدث فيها عن اصطحابه لهذه القصة في نزهاته يقول: "كان الوقت أصيلا والشمس تلقي على أشجار البلفيدير حلة ذهبية ساحرة، وفي السماء غيوم ملونة زاهية، وأنا ورفيق لي جالسان إلى مقعد من مقاعد البلفيدير، وأمامنا سرب من عذراء الافرنج يلعبن لعبة "التنس" في رشاقة وخفة كالعصافير، وفي يميني كتاب "رافائيل" الذي رسم فيه لامارتين صورا من شبابه الزاخر بالعواطف والأحلام، ورفيقي يطالع "تاييس" (...) وأقبل صاحبنا الشاعر، وأنا أطالع صفحة من "رافائيل" ورفيقي غارق في تاييس إلى أذنيه".(18)

ولعلّ سر إعجاب **الشابي** بهذه القصة يعود إلى ما ورد فيها من تصوير للمرأة بشكل مختلف عمّا تعود عليه في الأدب الجاهلي ذلك الأدب المادي المحض الذي تقعد به أجنحته عن التحليق في عوالم الخيال الرحبة فتفاجئه قصة حب جوليا ورفائيل بفيض من المشاعر الصادقة حيث يتراءى الحب كالكأس السماوي المورد الذي ترتشف منه

الإنسانية التائهة رشفات المسرة وهاهو يدعو المتلقي إلى الاستماع بهذا المقطع المقتطف من قصة لامرتين: "ها هي نشوة الحب الشاملة تترنم في قلب لامرتين، فلنستمع إليها حينما غمرته يفيض من سعادة الحب وغبطة القلب جعلته يستغرق في هذا العالم الرائع استغراق الصوفي الصميم في ربه: (...) أنا لم أعد قط إنسانا، وإنما كنت تسبيحة هائمة، وتحية دائمة، أصيح وأغني وأبتهل وأصلي وأذكر وأشكر بالفيض والإلهام، لا بالنطق والكلام، فمشاعري ثملة فرحة ونفسي هائجة مرحة (...) وهكذا فجر الحب في قلبي ينابيع الغبطة وأيقظ في نفسي راقد العواطف، وجلى لعيني "مسارح الخلود". "[19]

وقد عقب الشابي على هذا المقطع بقوله: "هل سمعتم شاعرا عربيا، ممن تعرفون، يتحدث عن نشوة الحب، بمثل هذا الحديث القوي المشتعل، (...) أم هل رأيتم شاعرا عربيا، تتجلى روحه في مثل ما تجلت فيه روح لامرتين، من هذا الرداء السحري الشفاف. الذي ينم عما خلفه، كضباب الصباح؟".[20]

ومن شواهد هذا التأثر بقصة رفائيل في أعمال الشابي الشعرية قصيدة "صلوات في هيكل الحب"[21] حيث صور المرأة باعتبارها رمزا للخلود اصطبغت صفاتها بقدسية جعلت منها آلهة فيكون الشاعر في حضرتها ناسكا بتولا وهذه الأبيات مصداقا لذلك: [الخفيف]

يا ابنة النور، إنني أنا وحدي

من رأى فيك روعة المعبود

فدعيني أعيشُ في ظلّك العذب

وفي قرب حُسنك المشهود

عيشة للــجمال والفنّ والإلــهام

والطُّهر، والسنى، والـــسجود

عيشة الناسك البتُول يُناجي الـرّ

ــب في نشوة الذهول الشديد (22)

لقد تعرّف الشابي على الأدب الغربي من خلال صديقيه محمد الحليوي ومحمد عبد الخالق البشروش وكان يحدوهم إيمان عميق بالدور الذي يلعبه هذا الأدب في مساعدة الشاعر العربي على ارتياد عوالم مازالت مجهولة بالنسبة إليه وقد كتب الحليوي عن الأدب الفرنسي فنالت هذه الفكرة استحسان الشابي الذي كان بحاجة ملحة إلى هذه النصوص المترجمة نظرا إلى جهله للغات الأجنبية وعند ظهور أولى دراسات الحليوي التي تُعرف بالمذهب الرومنطيقي وأعلامه كتب إليه الشابي رسالة يقول فيها:" أحييك وأهنّيك على نجاحك في دراسة رومانتيكية الأدب الفرنساوي. أقول أهنّيك بالنّظر لما أثارته في نفسي من لذّة وإعجاب، ولما أدركت فيه من دقّة واستيعاب. وإلاّ فإنّي لا أعرف الفرنساوي - كما تعلم-. أقول لك وفقت كلّ التوفيق في الإحاطة والدّرس والاستنتاج، وإن كنت أشعر أنّك كذلك فإنّ ما طالعته عن هذا الأدب يسمح بأن أقول هذا القول"(23).

ولم تقتصر الترجمة على الدراسات فحسب بل إنّ الحليوي والبشروش عمدا إلى نشر قصائد لأعلام الأدب الرومنطيقي الفرنسي كقصيدة "الخريف" للامرتين و"الشاعر والناس" لتيوفيل **قوتي** Théophile Gautier (1811-1872) وقصيدة "إلى غير بعث" للشاعر بول فرلين Paul Verlaine(1844-1896) وقصيدة "الصلاة" للامارتين وتأكيدا لذلك يقول **الحليوي** في إحدى رسائله التي بعث بها إلى الشابي: "وسأوجه لك عن قريب بقصيدة "الصلاة" للامارتين متى أتمها. ولعلّك تختار عنوانا مناسبا لهاته الترجمة"(24).

إنّ إعجاب **الشابي بالتيار الرومنطيقي الغربي** قد ذهب ببعض الباحثين إلى تقصي أشكال حضور النصوص الغربية في قصائده نذكر على سبيل المثال قصيدة **"ألحاني السكرى"** التي وجدوا فيها تأثرا بقصيدة "البحيرة" للامارتين ومن شواهد ذلك تردد فكرة الزمن في صورة حركة مطردة ولحظة منفلتة من ثمة كانت الدعوة ملحة إلى التمتع باللحظة قبل أن تمر وذلك من خلال التغني بالحب والأحلام اللّذين شكلا مشغلا من أهم شواغل الرومنطيقيين وموضوعا خصبا غذى رؤيتهم وهذا الشابي يقول في قصيدته ألحاني السكرى: [الخفيف]

أيها الدهر، أيها الزمن الجاري

إلى غـير وجـهـة وقـرار

أيها الكون أيها الفـلك الدّوّار

بالفجر، والدجى، والنهار

أيها الموت أيها القدر الأعمى

قفوا حيث أنتم أو فسيروا

دعونا هنا: تغنّي لنـا الأحـلام

والحبّ، والوجود، الكبير[25]

كما كان للطبيعة حضور طاغ في هذه القصيدة السالفة الذكر كما هو الشأن في قصيدة لامرتين خاصة أنها مثلت بالنسبة إلى الرومنطيقيين الحضن الدافئ الذي يستوعب آلامهم وهمومهم فيهرعون إليه كلما ضاقوا ذرعا بالمجتمع الذي يرهق نفوسهم التواقة أبدا إلى الحرية. فشكلت بالتالي الطبيعة الملجأ الذي يبحث فيه الشاعر عن عالم منشود يرسمه في خياله من ذلك هذا المقطع الذي أورده الشابي يقول: [الخفيف]

نحن مثل الربيع نمشي على أرض

من الزهر، والرؤى، والخيال

فوقــها يرقــص الــغــرام، ويلــهو

ويـــغنّي فــي نــشوة ودلال[26]

لكن التأثر بين الشابي ولامرتين يبقى نسبيا ولا يتعدى الاشتراك في المواضيع؛ كالهروب إلى الطبيعة والإحساس بالغربة بالإضافة إلى التغني بالجمال والحب وإحلال الشعور مكانة أساسية مقابل الإقرار بقصور العقل وفيما عدا ذلك كان الشابي حريصا على الانفتاح على الآخر دون الذوبان فيه وقد تحقق له ما أراد فكانت نصوصه تنضح بالخصوصية التونسية.

كان الشابي واعيا بضرورة الإطلاع على الأدب الغربي والاستفادة من الأشواط التي قطعها على درب التجديد مع حسن تمثله وهضمه الغاية من ذلك خلق نصوص ذات معالم فنّية ومضمونية متلائمة مع طبيعة البيئة التي أنتجتها. فقد ورد التطلع إلى الثقافة الغربية عند الشابي في سياق التفاعل النصي الذي يكفل الخصوصية التونسية فكان نصه نتاج أحداث سياسية واجتماعية وثقافية حاول الشاعر من خلاله الثورة على خمول الشعب واستكانته للجهل والفقر وطغيان المستعمر الغاشم.

هكذا حاول الشابي أن يستفيد من رافدين من الشرق والغرب؛ شيء من جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة **وايليا أبي ماضي** (1890–1957) وإلياس فرحات (1893–1976) وشيء آخر من **لامارتين وسانت بوف Sainte Beuve** (1804–1869) **وفرلين**[27]. وقد أسهم هذا التلاقح في إثراء قصيدته دون أن يفقدها خصوصيتها ولم يتحول التناص إلى مجرد صدى للآخر بل أنّه أسهم في إثراء تجربته

الشعرية بفضل تفعيل الخطاب الشعري وتعدد الأصوات داخل القصيدة وقد أكد أحد الباحثين هذه الخاصية التي ميزت الشابي من خلال تعليقه على محاضرة الخيال الشعري عند العرب بقوله: "ومن السهل أن نرد موقف الشابي في محاضرة الخيال الشعري عند العرب إلى مصادره وروافده، فالمهجر هنا، ومدرسة الديوان هناك والمدرسة الرومنتيكية في هذا الجانب والروافد الأجنبية المترجمة في الجانب الآخر، ولكن يبقى شيئ لا يمكن أن يرد إلى شخصية الشابي وهو هذا التوق العنيد البالغ إلى روح الشعر وإلى ماهية الشعر التي هي – في نظره – سر الوجود".[28]

الخاتمة

لقد حملت نصوص الشابي صدى النصوص الشرقية والغربية ولكن صاحبها نحت لها مسارا خاصًا وأفلح في تونستها وتوجيهها صوب التعبير عن مشاغل الشعب وهمومه والدفاع عن الهوية التونسية ضد محاولات التهميش المتكررة حتى تكون نصوصه صدى للواقع ومرآة صادقة تعكس خصوصية المرحلة ومصداقا لذلك ما أورده أحد الباحثين بقوله: "وأعتقد أن أيّ دارس إذا ما سلط الأضواء الكاشفة على شعر الشابي سيلمس فيه عنصرا غريبا مبهما يحرك خياله وإحساسه دون أن يدرك لأول وهلة لذلك سببا. فهو يحس بوجود تناسب عجيب بين ما في شعر الشابي من أنغام عجيبة وموسيقى وما فيه من الصور والرؤى الشعرية. أي أنّ هناك تناسقا بين التشكيل المكاني والتشكيل الزماني في شعر الشابي. وهذا التناسق وذاك التناسب يجعلان الباحث يلمس تلك "الروح" الغريبة التي يبحث عنها لدى غيره من الشعراء فلا يلمس مثلها إلا لدى العباقرة منهم. فيقف مشدوها أمام هذه الظاهرة العجيبة إذ

ليس من اليسير ولا من الهين عليه إدراك معنى تلك الظاهرة في إنتاج شاب لم يتم السادسة والعشرين من العمر ولم يقتحم دنيا المعرفة بغير لغة واحدة".[29]

لقد مثّل الشابي لحظة مهمّة في تاريخ الشعر التونسي إذ تمكن من الارتقاء بالقصيدة التونسية والانفتاح على عوالم مختلفة لم تكن لها سابق عهد بها فتطورت الممارسة الشعرية وخرجت من طور التقليد للآخر لتخطّ سبيلها بإرادة الشاعر نفسه ممّا وسم تجربته الإبداعية بمياسم مميزة وأسهم في نضجها وإشعاعها.

الهوامش:

. 15. أبو القاسم محمد كرو: رسائل الشابي، دار المغرب العربي، 1965، ص 40

16. العالم الأدبي: مجلة علمية أدبية شهرية لصاحبها زين العابدين السنوسي وقد صدر العدد الأول في مارس 1930 وتوقفت عن الصدور في مارس 1952.

انظر: محمد حمدان، أعلام الإعلام في تونس (1860-1956)، تونس، مركز التوثيق القومي، [د.ت].

17. أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، قصيدة "فكرة الفنان"، (سبق ذكره)، ص 200.

18. أبو القاسم الشابي: مذكرات الشابي، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، ط 3، 2000، ص 50.

19 أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، (سبق ذكره)، ص ص 158 - 159.

20 م ن، ص ص 159 – 160.

21 انظر: فؤاد القرقوري، أثر رواية رفائيل بترجمة الزيات في قصيدة الشابي، "صلوات في هيكل الحب"، تونس، حوليات الجامعة التونسية، عدد 25، 1986.

22 أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، قصيدة "صلوات في هيكل الحب"، (سبق ذكره)، ص 193.

23 أبو القاسم الشابي: ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، قدم له وشرحه مجيد طراد، بيروت، دار الكتاب العربي، ط 2، 1994، ص ص 267 – 268.

24 أبو القاسم محمد كرو: رسائل الشابي، (سبق ذكره)، ص 40.

25 أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، قصيدة "الحاني السكرى"، (سبق ذكره)، ص 257.

26 المرجع السابق، قصيدة "الحاني السكرى"، (سبق ذكره)، ص 255.

27 انظر : فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيه، طرابلس، الدار العربية للكتاب، 1988.

28 خليفة محمد التليسي، الفكر، العدد 2، نوفمبر 1984، ص 117.

29 ابراهيم بن مراد: محاولة في تحليل شاعرية الشابي، تونس، الفكر، السنة 15، عدد 4، جانفي 1970

التناص في شعر العهدين الزنكيّ والأيّوبيّ

❑ أحمد المثنى أبوشكير*

الملخص:

الإبداع عمليّة ذهنيّة واعية قوامها مجموعة من البنى الفنّيّة واللغويّة التي تسهم في توليد الجديد من النّصوص، فيأتي النّصّ الجديد ليختزن خلاصة التّجربة الإبداعيّة للمبدع الذي أنتج هذا النّصّ، ويصبح هذا النتاج اللغويّ والمعنويّ من ملاكه الفكريّ الخاص .

وضمن هذا الإطار أبدع لنا شعراء العهدين الزّنكيّ والأيّوبيّ شعراً عظيم القيمة، عميق المعاني، غنّيّ الدّلالة، نظر فيه الشّعراء إلى الموروث الشّعريّ الذي تركه أسلافهم، واستفادوا من غناه المعنويّ واللفظيّ والدّلاليّ، كما نهلوا من تجارب السّابقين، وأغنوا بها قصائدهم، وأبدعوا حقولاً دلاليّة أغنت هذه القصائد، وأضافت الإبداع والابتكار إليها .

وقد سعى هذا البحث إلى الوقوف عند بعض النّماذج التي تندرج في بنية التّناص، ومناقشتها وفق أنواعها ودلالاتها، وهذا غيض من فيض، لأنّ حضور الموروث القديم لدى شعراء هذين العهدين لا يمكن الإحاطة به في مثل هذا المقام .

* طالب ماجستير في كليّة الآداب ـ قسم اللغة العربية بجامعة البعث.

١ـ مقدّمة :

يعكس التّناص جانباً فاعلاً من جوانب الانتماء في شعر العهدين الزّنكيّ والأيّوبيّ لأنّه يعبّر عن ارتباط الشّعراء بأسلافهم القدماء والأخذ منهم، وذلك على الرّغم مما طرأ على الحياة من تغيير ناتج عن اختلاط العرب بالعجم، وتأثّرهم بذلك في كل الجوانب، غير أنّ الشّعراء حاولوا المحافظة على طابع الانتماء إلى التّراث، والتّعلّق بأفضاله، فكثرت فنون الاقتباس والتّضمين والأخذ والمعارضة وغيرها من الفنون الأخرى التي سندرسها في إطار التّناص .

ولعلّ أهمّ الأشكال والظواهر النقديّة والبديعيّة التي تندرجُ في باب التّناص هي :

أـ المعارضات الشّعريّة :

وهي أنْ يقول الشّاعر قصيدة في موضوع ما، فيأتي شاعر آخر فينظم قصيدة أخرى على غرارها محاكياً إيّاها في وزنها وقافيتها وموضوعها مع حرصه على التّفوّق . وهكذا تقتضي المعارضة وجود نموذج فنيّ ماثل أمام الشّاعر ليقتدي به ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه[1] .

فمن المعارضات الشّعريّة في هذا العصر قول طلائع بن رزّيك[2] : [الطّويلُ]:[3]

ألا هَكَــذَا فِــي اللهِ تَمْــضِي العَــزَائِمُ وَتَنْـضَى لَـدَى الحَـرْبِ الـسُّيُوفُ الـصَّوَارِمُ

وقد عارض به قول المتنبي : [الطّويلُ]: [4]

عَلَـى قَـدْرِ أَهْـلِ العَـزْمِ تَأْتِـي العَـزَائِمُ وَتَأْتِـي عَلَـى قَـدْرِ الكِـرَامِ المَكَـارِمُ

ومن المعارضات قول العماد الأصبهانيّ في مدح شيركوه الأيّوبيّ :[البَسِيْطُ]: [5]

بالجَـدِّ أدْرَكْـتَ مَـا أدْرَكْـتَ لا اللعـبِ كَـمْ رَاحَـةٍ جُنِـيَتْ مِـنْ دَوْحَـةِ الـتَّعَبِ

---

[1] النّصّ الغائب: محمد عزّام: ١٤٢

[2] طلائع بن رزّيك، الملك الصّالح أبو الغارات، أرمنيّ الأصل، ولي وزارة الخليفة العاضد الفاطميّ في القاهرة سنة (٥٤٩هـ)، وتوفي سنة (٥٥٦هـ) . انظر: نهاية الأرب: النّويري، تح: علي بو ملحم ٢١٣/٢٨، العبر: الذّهبيّ، تح: محمّد السّعيد بسيوني زغلول: ٢٦/٣

[3] الرّوضتين: أبو شامة المقدسيّ: (ط دار الجيل غير المحقّقة): ١١٥/١، (وط مؤسسة الرّسالة، تح: علي الزّيبق): ٣٦٣/١

[4] شرح ديوان المتنبيّ: شرح العكبريّ: ٣٧٨/٣، شرح عبد الرّحمن البرقوقي: ٩٤/٤

[5] ديوان العماد الأصبهانيّ: ٧٩ ، الرّوضتين: (دار الجيل): ١٥٩/١، (مؤسسة الرّسالة): ٣٦٣/١

وهو ينظر إلى أبي تمّام الذي يقول: [البَسِيْطُ]: [١]

بَصُرْتَ بالرَّاحَةِ الكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا   تُنَالُ إلا عَلَى جِسْرٍ مِنَ التَّعَبِ

ويستحضر أسامة بن منقذ قصيدة المتنبيّ الميميّة السّابقة، فيستوحي ذلك الجوّ الحماسيّ من أبيات المتنبيّ، ويبعثها في نصّه فيقول: [الطَّوِيلُ]: [٢]

لَكَ الفَضْلُ مِنْ دُونِ الوَرَى وَالمَكَارِمُ   فَمَنْ حَاتِمٌ، مَا نَالَ ذَا الفَخْرَ حَاتِمُ

وهو ينظر إلى قول المتنبيّ السّابق:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ   وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ

وقد أثبت عبد الجليل عبد المهدي هذه المعارضة التي جاء بها طلائع بن رزّيك وأسامة بن منقذ لقصيدة المتنبيّ، وهي معارضة مقصودة بدأها ابن رزّيك وأكملها ابن منقذ، وقد جاءت لتثبت مدى التّأثير الذي تركه المتنبيّ على شعراء هذا العصر [٣].

لقد استفاد الشعراء من جزئيّات الشّعر العبّاسيّ في رسم قصائدهم وتكوينها، وبنائها بناء فنيّاً يتناسب مع تطورات الصّراع الإسلاميّ الفرنجيّ، فقد اختلطت في المعارضات مظاهر التّقليد مع بوادر التّجديد، وبرزت فيها أشكال المبالغة المستوحاة من النّصّ المُعارَض في محاولة من الشّاعر لبعث روح هذا النّصّ في نصّه، يقول ابن منير الطّرابلسيّ: [الكَامِلُ]: [٤]

هَيْهَاتَ يعصمُ مَنْ أَرَدْتَ حِذَارُ   أَنَّى وَمِنْ أوهَاقِكَ الأَقْدَارُ

وهو ينظر إلى قول ابن هانئ الأندلسيّ [٥]: [الكَامِلُ]: [٦]

مَا شِئْتَ لا مَا شَاءَتِ الأَقْدَارُ   فَاحْكُمْ فَأَنْتَ الوَاحِدُ القَهَّارُ

---

[١] ديوان أبي تمّام: شرح الخطيب التّبريزيّ: ١/٥٩

[٢] ديوان أسامة بن منقذ: تح د. أحمد أحمد بدويّ، وحامد عبد المجيد: ٢٧٤

[٣] بيت المقدس في أدب الحروب الصليبيّة: د. عبد الجليل عبد المهدي: ٢٧٤

[٤] ديوان ابن منير: ٢٤٥، الرّوضتين: (دار الجيل): ١/٧٥، (مؤسسة الرّسالة): ١/٢٥٢

[٥] محمّد بن هانئ الأزديّ الأندلسيّ، هرب من الأندلس بعد أن اتّهم بالفلسفة، ولجأ إلى القيروان ومدح المعزّ، (ت٣٦٢هـ). النّجوم الزّاهرة: ابن تغري بردي، تح: د.إبراهيم علي طرخان: ٤/٦٧ – ٦٨

[٦] ديوان ابن هانئ: ١٤٦

ومن الشّواهد التي تحضر لدى شعراء هذا العصر في المعارضات الشّعريّة قول المتنبيّ في مقدّمة قصيدته الدّالية التي هجا بها كافوراً الإخشيديّ[١]، فقال: [البَسِيطُ]: [٢]

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ   بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ

وقد عارضه ابن الدّهّان الموصليّ[٣] بقوله: [البَسِيطُ]: [٤]

أَمَأْتَمٌ هَذِهِ الأَيَّامُ أَمْ عِيدُ   وَذِي الأَغَانِي نَوحٌ أَمْ أَغَارِيدُ

اعتمد ابن الدّهّان في معارضته على استحضار البنية الإيقاعيّة الكاملة لقصيدة أبي الطّيّب، دون أن يتوقّف عند حدود البيت الواحد، بل نراه يمتصّ الكثير من المعاني و التّراكيب والأجواء الحزينة التي غلبت على نصّ أبي الطّيّب الذي كان نصّاً مرجعيّاً لابن الدّهّان، غير أنّ ابن الدّهّان لجأ إلى تحوير النّصّ وتحويله إلى سياق جديد يخدم تجربته الذّاتيّة الجديدة، فيستمرّ في عمليّة الاستحضار بقوله:

مَا لِي أَرَى عِنْدِيَ الأَشْوَاقَ بَعْدَكُمُ   مَوجُودَةً، وَجَمِيلُ الصَّبْرِ مَفْقُودُ

تَمُرُّ بَعْدَكُمُ الأَيَّامُ عَاطِلَةً   لا الخَصْرُ مِنْهَا لَهُ حَلْيٌ وَلا الجِيدُ

حَالَتْ عَوَائِقُ دُونَ الطَّرْفِ نَحْوَكُمُ   وَحَالَ دُونَ طَرِيقِ الطَّيفِ تَسْهِيدُ

وقد أخذ معانيه هنا من قول المتنبيّ في قصيدته ذاتها:

لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلا كَبِدِي   شَيْئاً تُتَيِّمُهُ عَيْنٌ وَلا جِيدُ

يَا سَاقِيَيَّ أَخَمْرٌ فِي كُؤُوسِكُمَا   أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيدُ

إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّونِ صَافِيَةً   وَجَدْتُهَا، وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ

---

[١] كافور بن عبدالله الإخشيديّ، أبو الملك، عبد حبشيّ اشتراه الإخشيديّ ملك مصر، فنُسب إليه، ثمّ عتقه، فعلا شأنه حتى وصل ملك مصر سنة (٣٥٥هـ)، (ت٣٥٧هـ). انظر: وفيات الأعيان: ابن خلكان، تح: د.إحسان عبّاس: ٩٩/٤، الوافي بالوفيات: ابن أيبك الصّفديّ: ٢٩٣/١٥، النّجوم الزّاهرة: ٢/٤

[٢] شرح ديوان المتنبي: شرح البرقوقي: ١٣٩/٣، العرف الطّيّب: شرح ناصيف اليازجيّ: ٥٤٨

[٣] عبدالله بن أسعد بن عليّ الموصليّ، فقيه شافعيّ، شاعر وأديب ونحويّ، ولد في الموصل، لكنّه أقام في حمص، وتوفي فيها سنة (٥٨١هـ). انظر: وفيات الأعيان: ٥٧/٣، العبر: ٨١/٣ - ٨٢الوافي بالوفيات: ٣٤/١٢، النّجوم الزّاهرة: ١٠٠/٦، شذرات الذّهب: ٤٥٦/٤

[٤] ديوان ابن الدّهّان الموصلّي: تح: عبدالله الجبوريّ: ١٣٣

بدا أثر المتنبيّ واضحاً على شعراء هذا العصر، لأنّ شعره ظلّ ماثلاً أمامهم ينهلون منه، ويعارضونه بأشكال وصور مختلفة، كما ظلّوا يستحضرون ألفاظه وتراكيبه المميّزة مع الحرص على إعادة تشكّلها وتكوينها بشيء من الجدّة والابتكار الذي يتناسب مع تطوّر الحياة والأدب، ومن ذلك قول الملك الأمجد الأيّوبيّ بهرام شاه في معارضة للمتنبيّ على الرغم من اختلاف الوزن: [الكَامِلُ]: [١]

تَنْصَاعُ مِنْ خَوفِ السِّيَاطِ كَأَنَّمَا   خَالَتْ عَلَى أَعْجَازِهِنَّ أَفَاعِيَا

وهو ينظر إلى قول المتنبيّ: [الطَّوِيلُ]: [٢]

تُجَاذِبُ فُرْسَانَ الصَّبَاحِ أَعِنَّةٌ   كَأَنَّ عَلَى الأَعْنَاقِ مِنْهَا أَفَاعِيَا

أمّا أسامة بن منقذ فقد عارض القصيدة الرائيّة الشّهيرة التي قالها أبو فراس الحمدانيّ[٣] في أسره، وعبّرت عن أحزانه و معاناته، ولخصت مأساته[٤]، ومطلعها: [الطَّوِيلُ]: [٥]

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ   أَمَا لِلهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أَمْرُ

وقد عارض أسامة هذا البيت في كلّ جوانبه، فقال: [الطَّوِيلُ]: [٦]

أَطَاعَ الهَوَى مِنْ بَعْدِهِمْ، وَعَصَى الصَّبْرُ   فَلَيْسَ لَهُ نَهْيٌ عليهِ وَلا أَمْرُ

ويظهرُ أنّ أُسامة قد أكثر في نصه من التّضمين حتّى اتّهمه بعضهم بالسّرقة الأدبيّة[٧].

ويطالعنا في هذا المقام الشّاعر الملك الأمجد الذي كان عربيّ اللسان والطّبع والهوى، وإن لم يكن عربيّ النّسب، إذ تأثّر هذا الشّاعر بالشّعراء العرب القدامى، وانتقى من معانيهم وألفاظهم وتراكيبهم حتّى اصطبغ

---

(١) ديوان الملك الأمجد: تح: د.ناظم رشيد: ٦٠٦

(٢) شرح ديوان المتنبي: شرح البرقوقيّ: ٤٢٢/٤

(٣) الحارث سعيد بن حمدان بن حمدون الحمدانيّ، شاعر فاضل، وفارس مغوار، ابن عم الأمير سيف الدّولة الحمدانيّ، (ت ٣٥٧هـ). انظر: شذرات الذّهب: ابن العماد الحنبليّ، تح: مصطفى عبد القادر عطا: ١٢٦/٣

(٤) انظر: الحزن في شعر أبي فراس: رسالة ماجستير لـ (منى المطرفي): ٣٣ ودراسة أسلوبيّة في شعر أبي فراس الحمدانيّ: رسالة ماجستير لـ (نهيل فتحي أحمد كتانه): ١٦١ وروميّات أبي فراس الحمدانيّ: رسالة ماجستير لـ (فضيلة بن عيسى و محمّد زمريّ): ١١٧

(٥) ديوان أبي فراس: (ط بيروت): ٨٥، (ط مكتبة الشّرق): ٩٠، (ط دار الطّباعة): ١٥٧

(٦) ديوان أسامة: ١٢٢

(٧) انظر: ديوان أسامة: ١٢٢

شعره بها، وامتلأ بآثارها، فغدا شعراً أصيلاً عبّر عن انتماء الشّاعر إلى التّراث العربيّ القديم الذي شكّل النّزعة العربيّة في شعره، ولاسيّما الغزليّ الذي نظر فيه إلى أسلافه، فبنى صوره الفنيّة بناءً تقليديّاً ظاهراً كما في قوله: [**الوَافِرُ**]: [١]

فَمَـــنْ ذَا يَـــسْتَعِيْرُ لَـــنَا عُـــيُوناً تَـــنَامُ، وَمَـــنْ رأَى عَيْـــناً تُعَـــارُ؟

وهو ينظر إلى العبّاس بن الأحنف فيأخذ منه القسط الوفير من المعنى، كما يحاكيه في توظيف الصّورة الفنّيّة المستخدمة، يقول العبّاس: [**الكَامِلُ**]: [٢]

مَـــنْ ذَا يُعِيْـــرُكَ عَيْـــنَهُ تَبْكِـــي بِهَـــا أرَأَيْـــتَ عَيْـــناً لِلـــبُكَاءِ تُعَـــارُ؟

ب- السّرقات الشّعريّة:

وهي أنْ يعمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر شاعر سابق بيتاً شعريّاً، أو شطر بيت، أو صورة فنّيّة، أو حتّى معنى[٣].

إنّ موضوع السّرقات الأدبيّة موضوع شائك جداً أولاه النّقّاد القدامى اهتماماً خاصّاً، فهو من الأهداف النّقديّة الهامّة للوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبيّة المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدّة أو التّقليد، ومعرفة ما امتازت به ذات الأديب الجديدة المبدعة من ذات الأديب القديم، لكنّ الأمر يظلّ موضوعاً حسّاساً، وهو موضع جدل بين النّقّاد، وأمثلته كثيرة في هذا العصر منها قول ابن عنين في هجاء الشّهاب الشّاغوري: [**البَسِيطُ**]: [٤]

يَـا مَـنْ يُلَقَّـبُ ظُلْمـاً بالـشِّهَابِ وَإِنْ أَضْـحَى بِظُلْمَـتِهِ قَـدْ أَظْلَـمَ الـشُّهُبَا

لا تَخْدَعَـــنَّكَ مِـــنْ مَـــودُودَ دَوْلَـــتُهُ وَإِنْ تَعَلَّقْـــتَ مِـــنْ أَسْـــبَابِهَا سَـــبَبَا

((فَلَـيْسَ يَنْـبَحُ فِـيْهَا غَيْـرَ وَاحِـدَةٍ حَتَّـى يَلُـفَّ عَلَـى خَيْـشُومِهِ الذَّنَـبَا))

---

[١] ديوان الملك الأمجد: ٦٨

[٢] ديوان العبّاس بن الأحنف: تح: د.عاتكة الخزرجيّ: ١١٦

[٣] انظر السّرقات الأدبيّة في: قراضة الذّهب: ابن رشيق: تح: الشّاذليّ بو يحيى: ٤٢، ٤٣، ٤١٢، الحيوان: الجاحظ: تح: عبد السّلام هارون: ٣/٣١١

[٤] ديوان ابن عنين: تح: خليل مردم بك: ٢١٢ - ٢١٣

فقد أغار ابن عنين على بيت الشّاعر الأمويّ مرّة بن محْكان التّميميّ، فجاء به كاملاً في متن أبياته، إذ يقول مرّة: [البَسِيْطُ]: [١]

لا يَنْبَحُ الكَلْبُ فِيْهَا غَيْرَ وَاحِدَةٍ حَتَّى يَلُفَّ عَلَى خَيْشُومِهِ الذَّنَبَا

ج- النقائض الشعرية:

وهي أن يتّجه الشّاعر بقصيدته إلى شاعر آخر هاجياً أو مفتخراً، فيعمد الآخر إلى الرّدّ عليه بقصيدة مماثلة هاجياً أو مفتخراً أيضاً، ليفسد على الأوّل معانيه، ويردّها عليه، ويزيد عليها، وتقوم النّقائض بشكل أساسيّ على محورين وهما: (الوزن والقافية)، (المضمون)[٢].

وهذا الفنّ فنّ تقليديّ أكثر ما ظهر و انتشر في بيئة العراق في الحقبة الأمويّة، واشتهر من شعرائه جرير والفرزدق والأخطل، فنقائضهما مشهورة معروفة، كما وجدت هذه النّقائض مكاناً لها في هذا العصر بين مجموعة من الشّعراء الذين أكثروا من هجاء بعضهم، ونذكر من هؤلاء ابن منير وابن القيسرانيّ اللذّين سارا على نهج جرير والفرزدق في نقائضهما، وأكملا شروطها الفنّيّة، ومن ذلك قول ابن منير: [مخلّع البَسِيْطِ]: [٣]

بِأَيِّ حُكْمٍ وَأَيِّمَا مِلَّهْ تُأْكُلُ مَالِي يَابنَ الجُعْظِلَهْ

ذَا المُرْتَقَى الصَّعْبُ مَا تَجَشَّمَه سِوَاكَ لا عَاقِلٌ وَلا أَبْلَهْ

فردَّ عليه ابن القيسرانيّ على نفس الوزن والقافية: [مخلّع البَسِيْطِ]: [٤]

اِبْنَ مُنِيْرٍ هَجَوْتَ مِنِّي خَيراً أَفَادَ الوَرَى صَوَابَهْ

وَلَمْ تُضَيِّقْ بِذَاكَ صَدْرِي فَإِنَّ لِي أُسْوَةَ الصَّحَابَهْ

---

(١) جمهرة النّسيب: ابن السّائب الكلبيّ: ٣٣٨/١، الوافي بالوفيات: ٥٢٠/١٥

(٢) النّصّ الغائبُ: ٦١

(٣) ديوان ابن منير: تح: أ.د عبد السّلام التّدمريّ: ٣٧ - ١٠٠

(٤) الوافي بالوفيات: ٣٠٩/٣، وفيات الأعيان: ٤٥٨/٤ – ٤٥٩، شعر ابن القيسرانيّ: تح: د.عادل جابر صالح: رقم (١٩)، صـ: ٩٠، ترجمان الزّمان في تراجم الأعيان: ابن دقماق، مخطوطة أحمد الثّالث، رقم (٢٩٢٧)، ج١٧، الورقة (٣٤٩)، مصور بمعهد المخطوطات العربيّة بالقاهرة، رقم: ١٦٦. كما وردت هذه الأبيات في مقدّمة ديوان ابن منير: ٣٧

ويبدو أنّ ابن القيسرانيّ لم يقدر على مجاراة ابن منير فردّ بنوع من الاستسلام والتّسامح[١].

لقد لفتت نقائض ابن منير وابن القيسرانيّ انتباه النّقّاد المعاصرين، ومنهم ياقوت الحمويّ[٢] في معجم الأدباء، فقد شبّه نقائضهما، وما يدور فيها من سجال بنقائض جرير والفرزدق، وذلك لوجود قواسم مشتركة كثيرة بين المرحلتين تتداخل فيها الأوضاع السّياسيّة، والانتماءات الدّينيّة أحياناً، يقول ياقوت: ((كان ابن القيسرانيّ وابن منير يُشبّهان بجرير والفرزدق للمناقضات والوقائع التي جرت بينهما))[٣].

ولا تتوقف النّقائض عند ابن منير وابن القيسرانيّ بل نجد نقائض أخرى بين ابن منير وملك النّحاة الحسن بن صافي البغداديّ، بدأها ابن منير بقوله: [المُتقاربُ][٤]:

أَيَا مَلِكَ النُّحْوِ وَالحَاءُ مِنْ تَهَجِّيهِ مِنْ تَحْتِ قَدْ أَعْجَمُوهَا
أَتَانَا قِيَاسُكَ هَذَا الذي يُعَجِّمُ أَشْيَاءَ قَدْ أَعْرَبُوهَا
وَلَمَّا تَصَنَّعْتَ فِي «القَاضَوِيِّ»[٥] غَدَا وَجْهُ جَهْلِكَ فِيهِ وُجُوهَا
وَقَالُوا قَفَا الشَّيْخُ «إِنَّ المُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا»[٦]

وقد ردَّ عليه ملك النُّحاة على نفس الوزن والقافية والمعنى قائلاً: [المُتقاربُ][٧]:

أَيَا ابنَ مُنيرٍ حَسِبْتَ الهِجَاءَ رُتْبَةَ فَخْرٍ فَبَالَغْتَ فِيهَا
جَمَعْتَ القَوَافِيَ مِنْ ذَا وَ ذَا وَأَفْسَدْتَ أَشْيَاءَ قَدْ أَصْلَحُوهَا

---

(١) الأدب في بلاد الشّام (عصور الزّنكيين والأيّوبيين والمماليك): د.عمر موسى باشا : ١٨٣

(٢) ياقوت بن عبدالله الروميّ الحمويّ، مولىً لأبي منصور الجيليّ، مصنّف وشاعر من أهل بغداد . (ت٦٢٦هـ) . انظرْ: وفيات الأعيان: ١٢٧/٦ ، العبر: ١٩٨/٣ ، شذرات الذّهب: ٢٢١/٥

(٣) معجم الأدباء: ياقوت الحمويّ: تح د. إحسان عبّاس: ٤٦/١٩ ، وقد أورد هذا القول كلّ من محمّد بن أبي الهيجا في تاريخه المعروف بتاريخ ابن أبي الهيجا: تح: د.صبحي عبد المنعم محمّد : ٢٢٩ ، وابن فضل الله في مسالك الأبصار: تح: د. يونس أحمد السّامرائي): ٢٠/١٩ - ٢١

(٤) ديوان ابن منير: ٣٤

(٥) يبدو أنّ ملك النّحاة كتب إلى أحد القضاة، فتصنّع في كلامه، فقال: «القاضويّ»، فهجاه ابن منير على تصنّعه هذا . انظر: ديوان ابن منير: ٣٤

(٦) اقتبس الآية (٣٤) من سورة النّمل، وهي قوله تعالى: ﴿ إنّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها ﴾.

(٧) ديوان ابن منير: ٣٤

عبّرت النقائض عن وجه هامّ لدى الشّعراء الذين أحيوا هذا الفنّ، وأبقوا على أصوله، فساروا على نهج القدماء فيه، وإنْ أخذوا منه الشّكل، دون أن تبلغ معانيهم العمق نفسه.

ء ـ التضمين: [١]

صورة من صور الاقتباس على صعيد العلاقات التّناصيّة، عرّفه ابن رشيق[٢] في العمدة بقوله: ((فأمّا التّضمين فهو قصدك إلى البيت من الشّعر، أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثّل))[٣].

وحاول ابن أبي الإصْبع[٤] أنْ يقدّم تعريفاً للتّضمين، فقال فيه: ((أنْ يُضَمِّن المتكلّم كلامه كلمة من بيت أو آية، أو معنىً مجرّداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملةً مفيدةً، أو فقرة من كلمة))[٥]. وقد يكون التّضمين شكلاً من أشكال البديع له نماذج تقترن ببعض الأحكام النّقديّة[٦].

ولعلّه من الإجحاف إذا ما فسّرنا ظاهرة التّضمين بأنّها مجرّد إحالة أو إشارة، لأنّ اقتباس كلمات ما، وإعادة تفكيكها وصياغتها من جديد هو ما ندعوه بالتّناص الإيجابيّ القويّ الذي يتمثّل بإعادة إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد محدث، فيتضمّن النّصّ الجديد معطيات النّصّ القديم، دون أن تحضر بذاتها، أو أكثرها.

وقد حضر التّضمين في شعر العهدين الزّنكيّ والأيوبيّ بشكل واضح، فالأمثلة كثيرة تعبّر عن ميل الشّعراء إلى أسلافهم، والأخذ منهم، والتّأثّر بمعانيهم وألفاظهم وتراكيبهم، وقد ضمّنوا شعرهم من أشعار القدماء تضميناً جزئيّاً أو كلّيّاً، وكان التّضمين الجزئيّ أكثر حضوراً كما نجد عند ابن الدّهّان الذي نظر إلى المتنبّي، فقال: [البَحْرُ الكَامِلُ]: [٧]

---

[١] ورد هذا المصطلح في البيان والتّبيين بمعنى (تعليق القافية بأوّل البيت الذي بعدها): تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي: ٩٢/١ - ٩٣

[٢] أبو عليّ الحسن بن عليّ القيروانيّ، ناقد عربيّ بارع، (ت٤٦٣هـ). انظر: وفيات الأعيان: ٨٥/٢ - ٨٩، البلغة في تراجم أئمة النّحو واللغة: الفيروز أبادي: تح: محمّد المصري: ١١٢، شذرات الذّهب: ٤٧٩/٣

[٣] العمدة: ابن رشيق: تح: حسن قزقزان، مطبعة الكاتب العربيّ: ٧٠٢/٢

[٤] عبد العظيم بن ظافر ابن أبي الإصبع العدوانيّ، شاعر وعالم بالأدب ومصنّف، توفي (٦٥٤هـ). انظر: فوات الوفيات: ٣٦٣/٢ - ٣٦٦، النّجوم الزاهرة: ٣٧/٧ - ٣٨، شذرات الذّهب: ٣٩٧/٥.

[٥] تحرير التّحبير: ابن أبي الإصْبع: تح: حفني محمّد شرف: ١٤٠

[٦] زهر الآداب: الحصريّ القيروانيّ: تح: كرم يوسف: ٢٣٣/١ - ٢٣٤

[٧] ديوان ابن الدّهّان الموصليّ: تح عبد الله الجبوريّ: ٢٠٦

«ما كنتُ أحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرى» أنَّ المَكـــارمَ فِـــي التُّـــرابِ تغـــيبُ

ضمّن ابن الدّهّان قول المتنبيّ: [البَحْرُ الكَامِلُ]: [١]

ما كنتُ أحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرى أنَّ المَكـــارمَ فِـــي التُّـــرابِ تَغُـــورُ

جاء التّضمين جزئيّاً، ولولا تغيير الكلمة الأخيرة لكان كلّيّاً، وهذا يُظهر مكانة المتنبيّ لدى شعراء هذا العهد الذين غرفوا من شعره الكثير من المعاني والدّلالات والألفاظ والتّراكيب والصّور، وضمّنوا منها الشّيء الوفير، ومنهم ابن مطروح الذي يقول: [الطَّويلُ]: [٢]

إذَا مَـــا سَـــقَانِي رِيقَـــهُ وَهْـــوَ بَاسِـــمُ «تَذَكَّـــرْتُ مَـــا بَـــيْنَ العُـــذَيْبِ وَبَـــارِقِ»

وَيَذْكُرَنـــي مِـــنْ قَـــدِّهِ وَمَدَامِعِـــي «مَجَـــرَّ عَوَالِيْـــنَا وَمَجْـــرَى الـــسَّوَابِقِ»

لقد ضمّن ابن مطروح بيتاً للمتنبيّ يقول فيه: [الطَّويلُ]: [٣]

تَذَكَّـــرْتُ مَـــا بَـــيْنَ العُـــذَيْبِ وَبَـــارِقِ مَجَـــرَّ عَوَالِيْـــنَا وَمَجْـــرَى الـــسَّوَابِقِ

أخذ ابن مطروح بيت المتنبيّ كاملاً، وضمّنه في بيتين، وحاول أنْ يخدم المعنى الذي يريده على الرّغم من اختلاف مناسبة النّصين.

ولابن قلاقس الإسكندريّ[٤] أبياتٌ في وصف منارة الإسكندريّة قال فيها: [البَسِيْطُ]: [٥]

وَمَنْـــزِلٍ جَـــاوَزَ الجَـــوزَاءَ مُـــرْتَقَبَا كَأَنَّمَـــا فِـــيْهِ للنِّـــسْرِيْنِ أوكَـــارُ

مَـــازَالَ يُذْكِـــي بِهَـــا نَـــار الـــذُّكَاءِ إلَـــى أنْ أصْـــبَحَتْ «عَلَمـــاً فِـــي رَأْسِـــهِ نَـــارُ»

فقد ضمّن الشّاعر أبياته جزءاً من بيت الخنساء الذي رثت فيه أخاها صخراً، ليستفيد من نفس الصّورة الفنّيّة، وإنْ اختلفتِ المقاصد، تقول الخنساء: [البَسِيْطُ]: [٦]

---

[١] شرح ديوان المتنبّيّ: شرح البرقوقي: ٢٣٢/٢، العرف الطّيّب: ٦٦

[٢] وفيات الأعيان: ٢٦٣/٦

[٣] شرح ديوان المتنبّيّ: شرح البرقوقي: ٦٠/٣، وفيات الأعيان: ٢٦٣/٦

[٤] نصر بن عبدالله بن عبد القوي اللخميّ، أبو الفتوح الأزهريّ، شاعر نبيل، من كبار الكتّاب المترسلين، توفي سنة (٥٦٧هـ). انظر: وفيات الأعيان: ٣٨٥/٥ – ٣٨٩، شذرات الذهب: ٤٠٦/٤ -٤٠٧

[٥] ديوان ابن قلاقس: راجعه وضبطه ومثّله بالطّبع خليل مطران: ٥١

[٦] ديوان الخنساء: شرح حمدو طمّاس: ٤٦

وَإِنَّ صَخْراً لَتَأْتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ ... كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ

استفاد ابن قلاقس من الصّورة التي استخدمتها الشّاعرة لتصوير قيمة المرثيّ، وبنى عليها صورة ماديّة أكثر قرباً من الواقع لأنّه تطرّق فيها إلى منارة، وليس إنساناً.

إنّ وجود التّضمين دليل واضح على مكانة الشّعر القديم لدى الشعراء، وهذا يدعم النّزعة العربيّة، لأنّ تعلّق الشّعراء بالقدماء، والأخذ من شعرهم، والسّير على معانيهم هي محاكاة شكليّة ومعنويّة تظهر وفق الموقف الجديد والحدث، يقول ابن عنين: [**الكَامِلُ**]:[1]

سَامَحْتُ كُتْبَكَ فِي القَطِيْعَةِ عَالِماً ... أَنَّ الصَّحِيفَةَ أَعْوَزَتْ مِنْ حَامِلِ

«وَعَذَرْتُ طَيْفَكَ فِي الجَفَاءِ لأَنَّهُ ... يَسْرِي فَيُصْبِحُ دُونَنَا بِمَرَاحِلِ»

اعتمد الشّاعر التّضمين الكُلّيّ لبيت أبي العلاء المعرّيّ الذي يقول فيه: [**الكَامِلُ**]:[2]

وَعَذَرْتُ طَيْفَكَ فِي الجَفَاءِ لأَنَّهُ ... يَسْرِي فَيُصْبِحُ دُونَنَا بِمَرَاحِلِ

ولعلّ من أوجه التّضمين المفيد أنْ ينقل الشّاعر الدّلالة السّلبيّة للبيت الشّعريّ إلى الدلالة الإيجابيّة، كما فعل العماد الأصفهانيّ الذي حرّض شيركوه على الحزم والشّدة عندما أضحى وزيراً لدى الدّولة الفاطميّة زمن العاضد، فقال: [**البَسِيْطُ**]:[3]

لا تَقْطَعَنْ ذَنَبَ الأَفْعَى وتُرْسِلَهُ ... فَالحَزْمُ عِنْدِيَ قَطْعُ الرَّأْسِ كَالذَّنَبِ

فهو استفاد من معاني وتراكيب أبي أذينة الذي حرّض الأسود بن النّعمان اللخميّ[4] على قتل أسرى الغساسنة بقوله: [**البَسِيْطُ**]:[5]

«لا تَقْطَعَنْ ذَنَبَ الأَفْعَى وتُرْسِلَهَا» ... إِنْ كُنْتَ شَهْماً فَأَتْبِعْ رَأْسَهَا الذَّنَبَا

---

[1] ديوان ابن عنين: ٨٦

[2] سقط الزّند: شرح وتعليق: د.ناصر رضا: ١٢٧

[3] ديوان العماد: تح ناظم رشيد: ٧٩، شفاء القلوب: أحمد الحنبليّ: تح ناظم رشيد: ٤٢ - ٤٣

[4] الأسود بن المنذر بن النّعمان بن امرئ القيس اللخميّ، من ملوك العراق في الجاهليّة، نشبت بينه وبين الغساسنة حروب كثيرة حتّى قتِل في إحدى معاركه معهم سنة (١٦٤ق.هـ). انظر: تاريخ سني الأرض: حمزة الأصفهانيّ: ٦٩

[5] تاريخ أبي الفداء: ١/٧٤

إنّ حضور الموروث القديم لدى شعراء هذا العهد يعبر عن قيمة هذا الموروث عندهم، فقد ظلّ الشّعر القديم متواتراً في جميع العصور حتّى وصل إلى هذا العصر، تدلّ على ذلك النّصوص التي كثرت محاكاتها من قبل الشّعراء، ومن ذلك قول امرئ القيس: [الطّويْلُ] :[١]

أَجَارَتَنَا إِنَّ المَزَارَ قَرِيْبُ وَإِنِّي مُقِيْمٌ مَا أَقَامَ عَسِيْبُ

وقد نظر إليه صخر بن عمرو[٢] شقيق الخنساء فقال: [الطّويْلُ]: [٣]

أَجَارَتَنَا لَسْتُ الغَدَاةَ بِظَاعِنٍ وَلَكِنْ مُقِيْمٌ مَا أَقَامَ عَسِيْبُ

ويلجأ ابن السّاعاتيّ إلى تضمين جزئيّ لهذا البيت وإنّما بطريقة مختلفة، فيسعى إلى تطويع الألفاظ التي جاء بها امرؤ القيس للتّعبير عن معنى جديد مختلف فيقول: [الكَامِلُ]: [٤]

فافخرْ عَلَى كُلِّ الأنَام، ودُمْ عَلَى رُغْم العِدَا مَهْمَا أقَامَ عَسِيْبُ

جاء تضمين ابن السّاعاتيّ أقلّ من تضمين صخر بن عمرو مع ضرورة الانتباه إلى اختلاف الدّلالة والمناسبة والوزن الشّعريّ، فجاء الاستخدام عند ابن السّاعاتيّ مرصّعاً بالتّفاؤل والحماسة على خلاف الاستخدام الذي استخدمه امرؤ القيس وصخر.

ولا يخفى على أحد انتشار شعر الاستعطاف في هذا العهد لما آل إليه الشّعراء من فقر وحاجة، كما تركت الظّروف دورها في بروز هذه الظاهرة التي كلّما برزت وجدنا الشّعراء يستحضرون قصيدة الحطيئة[٥] التي استعطف بها عمر بن الخطّاب، وفيها: [البَسِيْطُ]: [٦]

---

(١) ديوان امرئ القيس: بشرح أبي سعيد السّكريّ: ٧٣٣

(٢) صخر بن عمرو بن الحارث السّلميّ من بني سُلَيم، فارس مغوار، جرح في إحدى الغزوات، فمات إثر ذلك سنة (١٠ق.هـ)، وقد رثته الخنساء بشعر وفير. انظر: نهاية الأرب: ٢٨١/١٥

(٣) خريدة القصر: قسم شعراء العراق: تح: محمد بهجة الأثري: ٨٩/٣.

(٤) ديوان ابن السّاعاتيّ: تح أنيس المقدسي: ٣٣٣/٢

(٥) جرول بن أوس بن مالك العبسيّ، شاعر مخضرم، كان هجّاءً عنيفاً، قصّته مع ابن الزبرقان شهيرة وعلى إثرها سجنه عمر بن الخطّاب، فاستعطفه بهذه الأبيات. توفي سنة (٥٩هـ). انظر: البداية والنّهاية: ابن كثير، تح عبد الله التّركيّ: ٣٤٩/١١ - ٣٥٣، الأعلام: خير الدّين الزّركليّ: ١١٨/٢

(٦) ديوان الحطيئة: اعتنى به حمدو الطّمّاس: ٦٦

مَـــاذَا تَقُـــولُ لأَفْـــرَاخٍ بِـــذِي مَـــرَخٍ   حُمْـــرِ الحَوَاصِـــلِ لا مَـــاءٌ وَلا شَـــجَرُ

وقد نظر إليه ابن عنين عندما أراد أنْ يستعطف ممدوحه، ويصوّر له قسوة الزّمان بحقّه، مضمّناً من شعر الحطيئة، فقال: [الكَامِلُ]: [١]

عِـــنْدِي أُطَـــيْفَالٌ كَأَفْـــرَاخِ القَطَـــا   فِـــي مَـــسْكَنٍ كَالـــنَّافِقَاءِ سَـــكَنْتُهُ

أَصْـــحُو بِـــلا مَـــاءٍ وَلا شَـــجَرٍ وَلا   بُـــرٌّ، وَلا خُبْـــزٌ لَـــدَيَّ أَقُـــتُّهُ

مثّل التّضمين رغبة الشّاعر بالاستفادة من تجارب أسلافه دون أنْ يكون هذا القول قاعدة، لأنّ هذا التّضمين يفتقد أحياناً إلى الارتباط بتجربة الشّاعر المُضَمَّن شعرُهُ، كما في وصف ابن عنين للشّهاب الشّاغوريّ بقوله: [البَسِيْطُ]: [٢]

يَـــا مَـــنْ يُلَقِّـــبُ ظُلْمـــاً بِالـــشِّهَابِ وَإِنْ   أَضْـــحَى بِظُلْمَـــتِهِ قَـــدْ أَظْلَـــمَ الـــشُّهُبَا

لا تَخْدَعَـــنَّكَ مِـــنْ مَـــودُودَ دَوْلَـــتُهُ   وَإِنْ تَعَلَّقْـــتَ مِـــنْ أَسْـــبَابِهَا سَـــبَبَا

فَلَـــيْسَ يَنْـــبَحُ فِـــيْهَا غَيْـــرُ وَاحِـــدَةٍ   حَتَّـــى يَلُـــفَّ عَلَـــى خَيْـــشُومِهِ الذَّنَـــبَا

وقد نظر إلى قول مرّة بن محكان التّميمي[٣]: [البَسِيْطُ]: [٤]

لا يَنْـــبَحُ الكَلْـــبُ فِـــيْهَا غَيْـــرَ وَاحِـــدَةٍ   حَتَّـــى يَلُـــفَّ عَلَـــى خَيْـــشُومِهِ الذَّنَـــبَا

ضمّن الشّاعر من شعر مرّة على الرّغم من اختلاف المناسبة والغاية، فالغاية النّبيلة التي دفعت مرّة إلى كتابة قصيدته لم تكن كذلك عند ابن عنين الذي سخّر بيتاً في الكرم والجود لمعنىً قاسٍ في الهجاء والسّخرية، وهذا يعني أنّ التّضمين يكون في أحيان كثيرة مجرّد عمليّة استدعاء لفظيّ غير مرتبطة بتداعيات الموقف الشّعريّ الأوّل، وهي قد تكون من جهة أخرى تجسيداً لموقف مماثل كما في قول عرقلة الكلبيّ مادحاً: [الخَفِيْفُ]: [٥]

---

[١] ديوان ابن عنين: ٥٧

[٢] ديوان ابن عنين: ٢١٣

[٣] مرّة بن محكان الرُّبيعيّ السّعديّ التّميميّ، شاعر أمويّ مقلّ، سيّد بني رُبَيع، له مهاجاة مع الفرزدق، (ت٧٠هـ). انظر: الوافي بالوفيات: ١٥/٥١٩ - ٥٢٠، الأعلام: ٧/٢٠٦

[٤] جمهرة النّسيب: ١/٣٣٨، الوافي بالوفيات: ١٥/٥٢٠.

[٥] ديوان عرقلة الكلبيّ: تح أحمد الجنديّ: ٨٣

وَغَـــدَتْ جِلّـــقٌ تُـــنَادِيْكَ عُجْـــباً   هَكَـــــذَا هكَـــــذَا، وَإلا فَـــــلا لا

وهو ينظر هنا إلى قول المتنبّي: [الخَفِيْفُ]: [١]

ذِيْ المَعَالِـــي، فَلْـــيَعْلُوَنْ مَـــنْ تَعَالَـــى   هَكَـــــذَا هكَـــــذَا، وَإلا فَـــــلا لا

أفاد عرقلة في تضمينه من نفس الدلالة والغرض، فقد سخّر قصيدة المتنبيّ المدحيّة في بناء معنىً جديد في قصيدة مدحيّة أيضاً مع اختلاف المعطيات الزمانيّة والمكانيّة وطبيعة الحدث، وهذا ما قام به أسامة بن منقذ في قصيدته الفائيّة، وفيها: [الكَامِلُ]: [٢]

«لا عـــيبَ فِـــيْهِمْ»، غَيْـــرَ أَنَّهُـــمُ   فِـــيْ جُـــودِهِمْ لِعُفَـــاتِهِمْ سَـــرَفُ»

ضمّن أسامة من بيت النّابغة الذّبياني[٣] في مدح الغساسنة، وقال فيه: [الطّويلُ]: [٤]

ولا عـــيبَ فِـــيْهِمْ، غَيْـــرَ أَنَّ سُـــيُوفَهُمْ   بِهِـــنَّ فُلُـــولٌ مِـــنْ قِـــرَاعِ الكَـــتَائِبِ

ويمكن أنْ يبلغ التّضمين الجزئيّ مواضع متعدّدة من النّصّ، فيلجأ الشّاعر إلى أخذ تراكيب وجمل عديدة من النّصّ المأخوذ منه، كما في قول أسامة بن منقذ: [البَسِيْطُ]: [٥]

وأَنْـــتَ أَعْـــدَلُ مَـــنْ يُـــشْكَى إِلَـــيْهِ وَلِـــيْ   شَـــكِيَّةٌ، أَنْـــتَ فِـــيْهَا «الخَـــصْمُ وَالحَكَـــمُ»

وَمَـــا ظَنَنْـــتُكَ تَنْـــسَى حَـــقَّ مَعْرِفَتِـــي   «إِنَّ المَعَـــارِفَ فِـــي أَهْـــلِ النُّهَـــى ذِمَـــمُ»

لَكِـــنْ ثِقَاتُـــكَ مَـــا زَالُـــوا بِغِـــشِّهِمُ   حَتّـــى «اسْـــتَوَتْ عِـــنْدَكَ الأَنْـــوَارُ وَالظّلَـــمُ»

أفاد أسامة من قصيدة أبي الطّيّب المتنبّيّ الميميَّة التي مدح بها سيف الدّولة الحمدانيّ، وعاتبه فيها عتاباً رقيقاً، وجاء فيها: [الطّويلُ]: [٦]

---

(١) شرح ديوان المتنبّيّ: شرح البرقوقي: ٣/٢٥٤

(٢) ديوان أسامة: ٢٥٦ - ٢٥٧

(٣) أبو أُمامةَ زياد بن معاوية بن ضباب الذّبيانيّ، لقّب بالنّابغة لأنّه نبغ بالشّعر بعد أنْ أسنّ، مدح المناذرة و الغساسنة، توفي نحو (١٨ق.هـ). انظر: الشّعر والشّعراء: ابن قتيبة: ٣٨

(٤) ديوان النّابغة الذّبيانيّ: اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس: ١٥

(٥) ديوان أسامة: ٢٥٦ — ٢٥٧.

(٦) شرح ديوان المتنبّيّ: شرح البرقوقي: ٨٣/٤ — ٨٤ ،العرف الطّيّب: ٣٤٢

يَـا أعْـدَلَ الـنَّاسِ إلا فِـي مُعَامَلَتِـي ... فِـيْكَ الخِـصَامُ وَأَنْـتَ الخَـصْمُ وَالحَكَـمُ
وَ مَـا انـتِفَاعُ أخـي الدّنْـيَا بِنَاظِـرِهِ ... إذَا اسـتَوَتْ عِـنْدَهُ الأنْـوَارُ وَالظّلَـمُ
وَبَيْنَـنَا لَـو رَعَيْـتُمْ ذَاكَ مَعْـرِفَةٌ ... إنَّ المَعَـارِفَ فِـي أهْـلِ النُّهَـى ذِمَـمُ

نوّع أسامة في تضمينه، فجعل قصيدة المتنبيّ قاعدة لنصّه بنى عليها معانيه ودلالاته ومناخه المدحيّ، فسعى إلى خلق تلك الأجواء التي يختلط فيها المدح بالعتاب و الشكوى في أحيان كثيرة، وهي ظاهرة فنيّة اشتهر المتنبيّ بها، وحاول العديد من الشعراء تقليده فيها .

ومع تطوّر الحركة الأدبيّة في هذا العصر، واختلاط العرب بالعجم، وتعقّد الثّقافات واختلاطها، سعى بعض الشّعراء إلى المحافظة على الارتباط الوثيق مع الشّعر القديم، وعدم التّخلّي عن ذلك الموروث النّفيس، فكثرت المعارضات، وانتشر التّضمين الذي جاء نتيجة لآراء النّقّاد الذين جعل بعضهم منه فرض عين على كلّ شاعر لأنّهم آمنوا بأنّ ذلك الانتماء الذي يظهره الشّاعر تجاه تراثه يضمن الأصالة الفنّيّة، وصحّة منطلقاتها، لذا فرض ابن طباطبا[1] على الشّاعر ضرورة مداومة النّظر في الأشعار القديمة، ((لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مراداً لطبعه، فيذوب لسانه بألفاظها، حتّى إذا جاش فكره بالشّعر أدّى إلى نتائج مُستفادة ممّا نظر فيه، وكانت نتائج كالطّيب تُركّب من أخلاط كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه))[2].

إنّ الانتماء إلى التّراث القديم يزيد من عظمة الشّاعر، ويرفع من مكانته[3]، لأنّه سيجعل من هذا التّراث بعضاً من كيانه الإبداعيّ الجديد، دون أن يعيق وجود التّأثير القديم الإبداع في شعره، بل سيتحوّل هذا التّراث إلى بعض من كيانه دون أنْ يتنافى مع بروز الإشراق لديه، فهو سيضيف تلك المعاني التي قلّت في أنفسها، ويركّب معنى جدياً مبتكراً من المعنى القديم المأخوذ، فيزيده حلاوة وحسناً وطلاوة، وينقله إلى موضع آخر من مواضع الجمال والإبداع[4].

---

(1) محمّد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسنيّ العلويّ، شاعر وعالم في الأدب، له شعر وفير في الغزل، توفي سنة (٣٢٢هـ) . انظرْ: معاهد التنصيص: عبد الرحيم العبّاسيّ: ٦٦

(2) عيار الشّعر: ابن طباطبا العلويّ: تح: محمّد زغلول سلام، وطه الحاجريّ: ٨٧

(3) المعارضات الشّعريّة (أنماط وتجارب): د.عبدالله التّطاويّ: ٢٥

(4) منهاج البلغاء: حازم القرطاجنّيّ: تح: محمّد الحبيب بن خوجة: ١٩٢

ومعنى هذا كلّه أنّ الشّاعر بإمكانه أنْ يأتي بالمعنى الجديد المبتكر، وأنْ يحتفظ بحسّه الإبداعيّ الذّاتيّ، دون أنْ يتعارض ذلك مع حبّه للقديم، وميله نحوه.

وقد أشار النّقّاد القدماء إلى دواعي ظهور المعارضات الشّعريّة في أيّ عصر، فأرجعها معظمهم إلى طبيعة هذا العصر، وحركة الصّراع بين التّجديد والتّقليد فيه، والاختلاط المتناغم أو غير المتناغم بين الأمم والحضارات، لأنّ هذا الامتزاج والصّراع الخفيّ يدفع الشّعراء إلى العودة إلى الموروث لتكون العلاقة بين السّابق واللاحق كمن بنى بيتاً فأتقنه، ثمّ جاء بعده من يزيّن هذا البيت وينقشه بأجمل الرسوم[١].

هـ ـ فنّ العُنوان:

من أشكال التّناص، وهو: ((أنْ يأخذ المتكلّم في غرض له من وصف، أو فخر، أو مدح...ثمّ يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنواناً لأخبار متقدّمة، وقصص سالفة))[٢].

ومن أمثلة هذا الفنّ قول ابن القيسرانيّ: [البَسِيْطُ]:[٣]

لا فارقَتْ ظِلَّ مُحْيي العَدْلِ لامِعَةٌ ... كَالصّبحِ تَطْوِي مِنَ الأعْدَاءِ مَا نَشَرُوا

حَتّى تَعُودَ ثُغُورُ الشّامِ ضَاحِكَةً ... كَأنّمَا حَلَّ فِي أكْنَافِهَا عُمَرُ

اتّكأ الشّاعر في فنّ العنوان على اسم العلم (عمر)، فأفاد من ذلك أموراً هامّةً توحي بمعاني الصّلابة، والشّجاعة، والبأس، والعدل، والحكمة.... وجسّد الشمائل الفاضلة بما يتناسب مع المخاطب والحدث والصّراع مع الفِرَنجة.

وعندما تحقّق الفتح القدسيّ الثّاني على يد صلاح الدّين استحضر الحكيم الجلْيانيّ الفتح الأوّل الذي حقّقه الخليفة عمر بن الخطّاب، واعتمد فنّ العنوان فقال: [البَسِيْطُ]:[٤]

أبَا المُظَفَّرِ أنْتَ المُجْتَبَى لِهُدَى ... أُخْرَى الزّمَانِ عَلَى خُبْرٍ بِخِبْرَتِهِ

فَلَو رآكَ وَقَدْ حُزْتَ العُلَى عُمَرُ ... فِي قُلّةِ التّلِّ قَضّى كُنْهَ عِبْرَتِهِ

وَلَو رآكَ وأهْلُ القُدْسِ فِي وَلَهٍ ... أبُو عُبَيْدَةَ فَدّى مِنْ مَسَرّتِهِ

---

[١] العمدة: ابن رشيق: تح: محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل: ٩٢/١

[٢] شرح الكافية: صفيّ الدّين الحلّي: تح. د.نسيب نشاوي: ٢٧٤

[٣] تاريخ ابن الفرات: : تح: د.حسن الشّمّاع، ود.قسطنطين زريق، ود.نجلا عزّ الدّين: ١١٥/٨ - ١١٨

[٤] ديوان المبشّرات: عبد المنعم الجلْيانيّ، تح د. عبد الجليل المهدي: ١٣٥ ،الرّوضتين: (دار الجيل): ١٠٣/٢، (مؤسّسة الرّسالة): ٣٦٥/٣

جاء الشّاعر بالعديد من الرّموز العربيّة القديمة التي أسهمت في الفتح القدسيّ الأوّل، ووضعها أمام أعين الممدوح، وهو عمل وظيفيّ واعٍ لم يأت من فراغ، ولم يكن وليد المصادفة، بل إنّ الشّاعر اعتمده لإعادة بعث معاني البطولة والجهاد مجدّداً في الواقع الجديد، وهذا ما فعله ابن منير الطّرابلسيّ عندما مدح نور الدّين، فقال: [الكَامِلُ]: [١]

إنّ القَصَائِدَ أصْبَحَتْ أَبْكَارُهَا ... فِي ظِلِّ مُلْكِكَ غَالِيَاتِ الأمْهُرِ

وَلأَنْتَ أَكْرَمُ مِنْ أُنَاسٍ نَوَّهُوا ... باسْمِ ابنِ أوْسٍ، وَ اسْتَخَصُّوا البُحْتُرِي

واستحضر الحكيم الجليانيّ[٢] شخصيّة الخليفة عمر في إحدى مبشّراته القدسيّة التي مدح فيها النّاصر صلاح الدّين فقال: [البَسِيْطُ]: [٣]

أَمَا رَأَيْتُمْ فُتُوحَ القَادِسِيَّةِ فِي ... أَكْنَافِ لُوبِيَّةٍ تُجْلَى، وَذَا عُمَرُ

استفاد الحكيم الجليانيّ من نفس الموقف الذي سار عليه نظراؤه الشّعراء، فسعى لربط الحاضر بالماضي لاستعادة تلك الأمجاد العظيمة التي حقّقها العرب المسلمون في بدايات الحضارة الإسلاميّة التي انطلقت من جزيرة العرب، واستوعبت العالم بأسره.

ويشبه ذلك قول النّاصر داود في دعوة المنصور ناصر الدّين[٤] إلى مجلس: [السّرِيْعُ]: [٥]

يَا مَلِكاً قَدْ جَمَّلَ العَصْرَا ... وَفَاقَ أمْلاكَ الوَرَى طُرَّا

وَفَاتَ فِي نَائِلِهِ حَاتِماً[١] ... وَبَذَّ فِي إقْدَامِهِ عَمْرَا[٦]

---

(١) الرّوضتين: (ط دار الجيل): ١/ ٧٧ - ٧٨، (ط مؤسّسة الرّسالة): ١/ ٢٦٠ - ٢٦١

(٢) عبد المنعم بن عمر بن عبدالله بن حسّان الجليانيّ الأندلسيّ، طبيب وشاعر متصوف، انتقل إلى دمشق في أيّام النّاصر صلاح الدّين، (ت٦٠٢هـ). انظرْ: فوات الوفيات: ٢/ ٤٠٧ - ٤٠٩، الوافي بالوفيات: ١٤/ ١١١ - ١١٢، الأعلام: ٤/ ١٦٧

(٣) ديوان المبشّرات: ١٣٨، الرّوضتين: (دار الجيل): ٢/ ١١٧، (مؤسّسة الرّسالة): ١/ ٢٦٠ - ٢٦١

(٤) إبراهيم بن شيركوه الثّاني، تولّى السّلطنة بحمص سنة (٦٣٠هـ)، شُهِدَ له بالشّجاعة و الإقدام، (ت٦٤٤هـ). انظرْ: العبر: ٣/ ٢٥٠، البداية والنّهاية: ١٧/ ٢٩٠، شفاء القلوب: ٣٣٢، شذرات الذّهب: ٥/ ٣٥٢، ترويح القلوب: المرتضى الزّبيديّ، تح د. صلاح الدّين المنجّد: ٣٨

(٥) مفرّج الكروب: ابن واصل، تح أ. د عبد السلام التدمري: ٢٢٨.

(٦) عمرو بن معدي كَرِب بن ربيعة الزّبيديّ، ذو الغارات المذكورة، شهد القادسيّة، وملأت أخبار شجاعته الكتب. توفي سنة (٢١هـ). انظرْ: البداية والنّهاية: ١٠/ ١٤٥ - ١٤٨، الأعلام: ٥/ ٨٦

و ـ فنّ التلميح: (حسن التّضمين)، هو عند القدماء: ((أنْ يُضَمِّنَ المتكلّمُ كلامه كلمة أو كلمات من آيةٍ، أو بيت شعر، أو فقرة من خبر، أو مثلاً سائراً، أو معنىً مجرّداً من كلام أو حكمة))[٢].

أمّا المتأخرون فقد استثنوا القرآن الكريم من هذا الفنّ، فقال عنه القزوينيّ[٣]: ((أنْ يُشار إلى قصّة أو شعر من غير ذكره))[٤]. ومن أمثلة حسن التّضمين قول أسامة بن منقذ: [الكاملُ]: [٥]

لا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّهُمُ ... فِي جُودِهِمْ لِعُفَاتِهِمْ سَرَفُ

أحسن التّضمين من قول النّابغة الذّبيانيّ الذي مدح الغساسنة، فقال: [الطّويلُ]: [٦]

ولا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ ... بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ

استفاد الشّاعر من الاتّجاه الفنّيّ الذي اعتمده النّابغة في مدح للغساسنة، والإشادة بصلابتهم، فسار على نهجه، واعتمد مبدأ المدح بما يشبه الذّم، لتكوين معنى جديد.

لقد اشترط القدماء في التّضمين أنْ توثّق عرى النّصّ المضمَّن بالنّصّ الجديد حتّى يبدو الاثنان واحداً، فأوجبوا التّوطئة للمُضمّن بروابط ملائمة، وتسامحوا ببعض التّغيير فيه ليدخل في نسيج النّصّ الجديد الذي استفادَ التّضمينَ من النّصّ القديم[٧].

---

(١) حاتم بن عبدالله الطّائيّ، فارس شاعر جواد، توفي(٤٥ق.هـ). انظر: الشّعر والشّعراء: ٧٠

(٢) شرح الكافيّة: صفيّ الدّين الحلّيّ: ٣٢٨

(٣) محمّد بن عبد الرّحمن بن عمر، جلال الدّين القزوينيّ الشّافعيّ، قاضٍ، وأديب فقيه، ومصنّف مبدع، توفي (٧٣٩هـ). انظرْ: العبر: ١١٣/٤، الوافي بالوفيات: ٣٠٩/٢ -٣١٠، البداية والنّهاية: ١٨/ ٤١١ – ٤١٢، النجوم الزاهرة: ٣١٨/٩، شذرات الذّهب: ٢٩٧/٦ – ٢٩٨

(٤) الإيضاح: القزوينيّ: ٤٣٦

(٥) ديوان أسامة: ٢٥٧

(٦) ديوان النّابغة الذّبيانيّ: ١٥، وفيات الأعيان: ٢٥٧/٣

(٧) انظر: شرح الكافيّة: ٢٢٦ - ٢٧١

قائمة المصادر والمراجع

(١) الأدب في بلاد الشام (عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك): د.عمر موسى باشا، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط١، دمشق، دار الفكر، (١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م).

(٢) الأعلام: خير الدين الزركلي، بيروت، دار العلم للملايين، ط١٧، (٢٠٠٧م).

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)، بيروت، دار الكتب العلمية، بلاتا.

(٤) البداية والنهاية: ابن كثير الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي (ت٧٧٤هـ)، تح: د.عبدالله التركي، مصر، دار هجر، ط١، (١٤١٩هـ، ١٩٩٨م).

(٥) البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة: محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (ت٨١٧هـ)، تح: محمد المصري، دمشق، دار سعد الدين، ط١، (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م).

(٦) البيان والتبيين: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ)، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٥، ١٩٨٥م.

(٧) بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية: د.عبد الجليل عبد المهدي، عمان، دار البشير، ط٣، ١٤١٥هـ.

(٨) تاريخ ابن أبي الهيجا: عز الدين محمد بن أبي الهيجا الهذباني الأربلي (ت٧٠٠هـ)، تح: د.صبحي عبد المنعم محمد، رياض الصالحين، القاهرة، (١٤١٣هـ - ١٩٩٣م).

(٩) تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء: حمزة بن الحسن الأصفهاني (ت٣٦٠هـ)، طبع برلين ١٣٤٠هـ.

(١٠) تاريخ ابن الفرات: ابن الفرات محمد بن عبد الرحيم (ت٨٠٧هـ)، تح: د.حسن محمد الشماع، ود.قسطنطين زريق، ود.نجلا عز الدين، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، ١٩٧٠م.

(١١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر: ابن الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ)، تح: حفني محمد شرف، القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣م.

(١٢) ترجمان الزمان في تراجم الأعيان: ابن دقماق إبراهيم بن محمد (ت٨٠٩هـ)، مخطوطة أحمد الثالث، رقم (٢٩٢٧)، ج١٧، الورقة (٣٤٩)، مصور بمعهد المخطوطات بالقاهرة، رقم (١٦٦).

(١٣) ترويح القلوب في ذكر الملوك بني أيوب: المرتضى الزبيدي محمد بن محمد (ت١٢٠٥هـ)، تح: د.صلاح الدين المنجد، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط٣، (١٩٨٣م).

(١٤) جمهرة النسيب: ابن السائب الكلبي (ت١٤٦هـ)، رواية ابن حبيب، دمشق، دار اليقظة، بلاتا.

(١٥) الحزن في شعر أبي فراس الحمداني: منى عبدالله الطرفي، السعودية، جامعة أم القرى، بلاتا.

(١٦) الحيوان: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، شركة البابي الحلبي، ١٩٥٥م، ومكتبة الخانجي، بلا تاريخ.

(١٧) خريدة القصر وجريدة أهل العصر (قِسم شعراء الشّام) : عماد الدّين الأصفهانيّ (ت٥٩٧هـ) ، تح : د.شكري فيصل ، دمشق ، نشر المجمع العلميّ العربيّ ، وطبع المكتبة الهاشميّة ، (١٣٧٥هـ ، ١٩٥٥م) ، وقِسم شعراء العراق : تح : محمّد بهجة الأثري ، منشورات وزارة الثّقافة و الفنون ، بغداد ، دار الحرية ، (١٣٩٩هـ - ١٩٧٨م) .
(١٨) دراسة أسلوبيّة في شعر أبي فراس الحمدانيّ : نهيل فتحي - أحمد كتانه ، فلسطين ، جامعة النّجاح الوطنيّة ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير ، ١٩٩٩م .
(١٩) ديوان أبي تمّام حبيب بن أوس الطّائيّ (ت٢٣١هـ) : شرح الخطيب التّبريزيّ ، تح : محمّد عبده عزّام ، القاهرة ، دار المعارف ، ط : ٣ -٤ -٥ ، ١٩٦٤م .
(٢٠) ديوان أبي فراس الحمدانيّ الحارث سعيد بن حمدان بن حمدون (ت٣٥٧هـ) : رواية أبي عبدالله بن الحسين بن خالويه ، بيروت ، دار الطّباعة والنّشر ، (١٩٧٩م) ، وطبعة المطبعة السّليميّة ، (١٨٧٣م) ، وطبعة مكتبة الشّرق والمطبعة الأدبيّة ، ١٩١٠م .
(٢١) ديوان أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ) : تح : د. أحمد أحمد بدويّ ، وحامد عبد المجيد ، بيروت ، عالم الكتب ، ط٢ ، (١٤٠٣هـ ، ١٩٨٣م) .
(٢٢) ديوان الخنساء تماضر بنت عمرو السّلميّ (ت٢٤هـ) : شرح ثعلب أحمد بن يحيى (ت٢٩١هـ) ، تح : د.أنور أبو سويلم من جامعة مؤتة ، عمّان ، دار عمّار ، ط١ ، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م) ، وشرح حمدو طمّاس ، بيروت ، دار المعرفة ، ط٢ ، (١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م) .
(٢٣) ديوان ابن الدّهّان الموصليّ (ت٥٨١هـ) ، تح : عبدالله الجبوريّ ، بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٦٨م .
(٢٤) ديوان ابن السّاعاتيّ عليّ بن محمّد (ت٦٠٤هـ) ، تح : أنيس المقدسيّ ، بيروت ، مطبعة كلّية الآداب والعلوم بالجامعة الأمريكيّة ، (١٩٣٨ -١٩٣٩م) .
(٢٥) ديوان العبّاس بن الأحنف (ت١٩٢هـ) : تح : د.عاتكة الخزرجيّ ، القاهرة ، دار الكتب ، ١٩٥٤م .
(٢٦) ديوان عرقلة الكلبيّ حسّان بن نمير (ت٥٦٧هـ) : تح : أحمد الجندي ، طبع بإذن من المجمع العلميّ العربيّ بدمشق ، بيروت ، دار صادر ، (١٤١٢هـ ، ١٩٩٢م) .
(٢٧) ديوان العماد الأصفهانيّ : تح : ناظم رشيد ، الجمهوريّة العراقيّة ، وزارة الثّقافة ، (١٩٨٣م) .
(٢٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة (ت٩٣هـ) : تح إبراهيم الأعرابيّ ، بيروت ، مكتبة صادر ، ١٩٥٦م .
(٢٩) ديوان ابن عنين شرف الدّين أبو المحاسن محمّد بن نصر الدّمشقيّ (ت٦٣٠هـ) : تح خليل مردم بك ، تمتاز هذه الطّبعة بزيادات بخطّ المحقّق ، بيروت ، دار صادر ، ط٢ ، بلاتا .
(٣٠) ديوان ابن قلاقس نصر بن عبدالله اللخميّ (ت٥٦٧هـ) : راجعه وضبطه ومثّله بالطّبع خليل مطران ، مصر ، مطبعة الجوائب ، (١٣٢٣هـ - ١٩٠٥م) .
(٣١) ديوان امرئ القيس بن حجر الكنديّ (ت٦٢٢م) : شرحه أبو سعيد السّكريّ (ت٢٧٥هـ) ، تح : د.أنور أبو سويلم ، و د.محمّد الشّوابكة ، الإمارات العربيّة المتّحدة ، مركز زايد ، ط١ ، (١٤٢١هـ ، ٢٠٠٠م) .

(٣٢) ديوان المبشّرات والقدسيّات: عبد المنعم الجلياني الأندلسيّ (ت٦٠٠هـ)، تح: د.عبد الجليل حسن عبد المهدي، عمّان، دار البشير، (١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م).
(٣٣) ديوان الملك الأمجد مجد الدّين بهرام شاه الأيوبيّ (ت٦٢٨هـ): تح: د. ناظم رشيد، بغداد، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدّينيّة، (١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م).
(٣٤) ديوان ابن منير الطّرابلسيّ أحمد بن منير بن مفلح الطّرابلسيّ (ت٥٤٨هـ): تح: أ.د عبد السّلام التّدمريّ، المكتبة العصريّة، ط١، صيدا، لبنان، (١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م).
(٣٥) ديوان النّابغة الذّبيانيّ: شرحه حمدو طمّاس، بيروت، دار المعرفة، ط٢، (١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م).
(٣٦) ديوان ابن هانئ الأندلسيّ الأزديّ (ت٣٦٢هـ): بيروت، دار بيروت، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).
(٣٧) الرّوضتين في أخبار الدّولتين: أبو شامة المقدسيّ الحافظ عبد الرّحمن بن إسماعيل (ت٦٦٥هـ)، تح: د.حلمي محمّد أحمد، القاهرة، مطبعة لجنة التّأليف، (ج١)، ١٩٥٦م، (ج٢) ١٩٦٢م، وتح علي الزّيبق، بيروت، مؤسّسة الرّسالة، ط١، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، و بيروت، دار الجيل، بلاتا.
(٣٨) روميّات أبي فراس الحمْدانيّ (دراسة جماليّة): فضيلة بن عيسى، محمّد زمريّ، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربيّ القديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م).
(٣٩) زهر الآداب: الحصريّ القيروانيّ (ت٤٥٣)، تح: كرم يوسف، بغداد، وزارة الثّقافة، ط١، ١٩٨٠م
(٤٠) سقط الزّند: أبو العلاء المعرّي (ت٤٤٩هـ)، شرح د.ناصر رضا، بيروت، مكتبة الحياة، (١٩٦٥م).
(٤١) شذرات الذّهب في أخبار من ذهب: ابن العماد الحنبليّ عبد الحيّ بن أحمد (ت١٠٨٩هـ)، تح: مصطفى عبد القادر عطا، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م).
(٤٢) شرح ديوان المتنبي أحمد بن الحسين الكوفيّ الكنديّ (ت٣٥٤هـ): وضعه عبد الرّحمن البرقوقيّ، بيروت، دار الكتاب العربيّ، ط١، (١٤٠٧هـ، ١٩٨٦م).
(٤٣) شرح الكافية البديعيّة في علوم البلاغة ومحاسن البديع: صفيّ الدّين الحلّي عبد العزيز بن سرايا (ت٧٥٠هـ)، تح. د.نسيب نشاوي، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، ١٩٨٣م.
(٤٤) شعر ابن القيسرانيّ: تح: د.عادل جابر صالح، الزّرقاء، الأردن، الوكالة العربيّة للنّشر والتّوزيع، (١٤١١هـ - ١٩٩١م).
(٤٥) الشعر و الشّعراء: عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوريّ (ت٢٧٦هـ)، صحّحه وعلّق على حواشيه مصطفى أفندي السّقّا، القاهرة، المكتبة التّجاريّة الكبرى، ط٢، (١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م).
(٤٦) شفاء القلوب في مناقب بني أيّوب: أحمد بن إبراهيم الحنبليّ (ت٨٧٦هـ)، تح: ناظم رشيد، الجمهوريّة العراقيّة، وزارة الثّقافة والفنون، سلسلة كتب التّراث، (١٩٧٨م).
(٤٧) العبر في خبر من غبر: الحافظ الذّهبيّ، حقّقه وضبطه على مخطوطتين محمّد السّعيد بسيوني زغلول، بيروت، دار الكتب العلميّة، بلاتا.
(٤٨) العرف الطّيّب في شرح ديوان أبي الطّيّب: شرح ناصيف اليازجيّ، بلانا، بلاتا.

(٤٩) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ)، تح: محي الدّين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢م، و تح: حسن قزقزان، دمشق، مطبعة الكاتب العربي، ١٩٩٤م.
(٥٠) عيار الشّعر: ابن طباطبا العلوي محمّد بن أحمد (ت٣٢٢هـ)، تح: محمّد زغلول سلام وطه الحاجري، القاهرة، المطبعة التّجاريّة، ١٩٥٦م.
(٥١) فوات الوفيات: محمّد بن شاكر الكتبي (ت٧٦٤هـ)، طبعة دار السّعادة، القاهرة، (١٩٥١م).
(٥٢) قراضة الذّهب: ابن رشيق القيرواني علي الحسن بن علي (ت٤٦٣هـ)، تح: الشّاذلي بو يحيى، تونس، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، ١٩٧٢م.
(٥٣) المعارضات الشّعريّة: د.عبدالله التّطاوي، القاهرة، دار قباء للطّباعة، القاهرة، ١٩٩٨م.
(٥٤) معاهد التّنصيص على شواهد التّلخيص: عبد الرّحيم بن عبد الرّحمن العبّاسي (ت٩٦٣هـ)، وبهامشه كتاب بدائع البدائه لعلي بن ظافر الأزدي، مصر، طبعة المطبعة البهيّة، (١٣١٦هـ).
(٥٥) معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب): ياقوت الحموي الرومي (ت٦٢٦هـ)، تح: د.إحسان عبّاس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط١، (١٩٩٣م).
(٥٦) مفرّج الكروب في أخبار بني أيوب: ابن واصل جمال الدّين محمّد بن سالم (ت٦٦٧هـ)، تح: أ.د عمر عبد السّلام التدمري، بيروت، المكتبة العصرية، ط١، (١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م).
(٥٧) مقدّمة للشّعر العربي: أدونيس، بيروت، دار العودة، (١٩٧١م).
(٥٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ)، تح: محمّد الحبيب بن خوجة، تونس، ١٩٦٦م.
(٥٩) النّجوم الزّاهرة في ملوك مصر والقاهرة: ابن تغري بردي جمال الدّين أبو المحاسن (ت٨٧٤هـ)، تح: د.إبراهيم طرخان، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب مع استدراكات وفهارس جامعة، مصر، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، (١٩٦٣م).
(٦٠) النّصّ الغائب (تجليات التّناص في الشّعر العربي): محمّد عزّام، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
(٦١) نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدّين أحمد عبد الوهاب النّويري (ت٧٣٣هـ)، تح: علي بو ملحم، بيروت، دار الكتب العلميّة، بلاتا.
(٦٢) الوافي بالوفيات: ابن أيبك الصّفدي (ت٧٦٤هـ)، بيروت، دار الفكر، ط١، (١٤٢٥هـ).
(٦٣) وفيات الأعيان: ابن خلّكان أبو العبّاس شمس الدّين أحمد بن محمّد بن أبي بكر (ت٦٨١هـ)، تح: د. إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، (١٩٩٤م).

الجزائر

التبيين
العدد رقم 25
1 أبريل 2006

عبد الرحمن زايد قيوش(*)

التناص في شعر محمود درويش

يعود سبب انكماش الحداثة النقدية وانحسارها إلى عدم تحديد المفاهيم والأدوات الإجرائية والتحكم فيها بدقة أثناء تطبيقها على النصوص الإبداعية عند الناقد أو القارئ، فتضيع بذلك فرصة اللقاء بين الناقد /مرسل النص، ومستقبله /القارئ.

ويصير النص غريبا عن حركية الثقافة، وبالتالي فإنه يعجز عن القيام بوظيفته الأساسية التي هي إجلاء الدلالات الغامضة والمستغلقة، ويصبح هو الآخر في حاجة إلى توضيح أكثر.

هذه الملاحظة لا تتعلق بالحداثة النقدية فحسب، ولكنها تمتد إلى المصطلحات النقدية القديمة.

و"التناص" " INTERTEXTUALITE " مفهوم أو مصطلح نقدي، وأداة إجرائية في الوقت نفسه، عرف كثيرا في البلاغة العربية القديمة، التي رصدت حدوده وتجلياته في النص الأدبي، على نحو ما يعرف بالسرقات الشعرية وأنواعها،والاقتباس الذي هو "تضمين النثر أو الشعر من القرآن الكريم والحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما. ويجوز أن يغيّر في الأثر المقتبس قليلا". وكذا "التضمين" الذي هو " تضمين الشعر شيئا من شعر الغير، بيتا كان أو مصراعا أو ما دونه مع التنبيه إلى أنه شعر الغير إذا لم يكن مشهورا عند البلغاء". وكذلك "التلميح" الذي هو "إشارة في فحوى الكلام إلى قصة أو شعر أو مثل سائر من غير ذكرها"(1).

ولقد أثارت الدراسات الأدبية ظهرها لهذه المفاهيم إلى أن بُعثت من جديد ضمن مدرسة المقارنين الفرنسيين في مفهوم التأثير والتأثر، وحُظي بالاهتمام الكبير إلى أن استقر في نهاية التسعينيات مصطلح "التناص" في الدراسات البنيوية، وأصبح مفهوما نقديا فتح المجال أمام التأويلات العديدة للنص الأدبي، بعد أن ضيقت عليه الدراسات الشكلية الخناق وعزلته عن السياقات الاجتماعية والتاريخية والحضارية، بجعله بنية لغوية مغلقة. وتعد الناقدة "جوليا كريستيفا" أول من صاغ هذا المصطلح عن "ميخائيل باختين" المولود سنة 1895- أحد أقطاب الشكلانيين الروس- ومنحته مدلولا محددا،أقصد مدلولا

(*) أستاذ بجامعة عنابة

هو أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكتّاب، أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناها القديم، وأقرب ما يكون إلى مكونات النسق النصّي نفسه، حيث يصبح التناص بمثابة تحوّل لنسق آخر(2)." فجوليا كريستيفا" ترى أن الوظيفة التناصية ترتبط بإيديولوجية النص، وتمتد على كامل أجزائه فتعطيه بذلك دلالاته التاريخية والاجتماعية التي تسمح له بالتحرك داخل الثقافة وداخل المجتمع(3).

فالتناص بمفهومه الدقيق لا يعني ضمّ النصوص غلى جنب بعضها البعض،ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحيّة التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات مختلفة.وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول.

وهكذا، فإن التناص يسمح بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المتباينة أو المختلفة، من حيث التكوين،والأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلية، حركية، صوتية...) وربطها بعلائق جديدة وجعلها وحدة دالة،أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات القديمة،التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق وموضعها في سياق جديد.

أما الدكتور جابر عصفور فقد وضح لنا مفهوم " التناص " بقوله: "يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص "(4). وهذا يعني أنه يؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص،وذلك على أساس مؤداه " أن كل نص يتضمن وفرة من النصوص مغايرة يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول، ويتحدد بها على مستويات مختلفة.71 فقد ركز جابر عصفور في تعريفه للتناص على الفاعلية المتبادلة، بمعنى أن النص أو النسق النصّي المقتبس يجب أن يدخل في علاقات حميمة في الفضاء الجديد الذي يدخل فيه، وبالتالي يقيم معه جدلا حقيقيا، ولا يبق غريبا في هذه المساحة الجديدة.

وهذا يعني أنه يجب أن يكون فاعلا فيه ولا يكتفي بالبقاء مجردّ زيٍّ ملصق على ظهره.هذه القضية تؤدي حتما إلى انفتاح النص على غيره من النصوص وإقامة حوار معها، وهكذا تتولد لديه دلالات جديدة. وعليه فإن النص الموضوع يقوم بعملية إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها، وهذا ما يجعله مفتوحا على النصوص الأخرى المتباعدة في الزمان والمكان، والتي تنتمي إلى ثقافات مختلفة ومتباينة. وبهذه العملية فإن الوظيفة التناصية لا تبق محصورة في مستوى محدد من مستويات النص، ولكنها ترتبط بالدلالة الكلية وتتوزع على كامل مساحة النص.

والتناص كما وضحته الطروحات النظرية والمقاربات التطبيقية لا يعني نقل نص من سياق إلى سياق جديد فحسب، بل إنّ عملية التحويل التي يخضعه لها تعتبر إحدى عمليات إعادة إنتاج النصوص وذلك لسببين:

1- عزله عن سياقه الأصلي وتضمينه داخل سياق نصي جديد.

2- إعطاء دلالة جديدة لهذا النص، مع المحافظة على قدر، ولو قليل، من الدلالة السابقة التي كانت له في سياقه الأصلي.

ولكي تتم عملية التواصل يجب أن تكون المرجعية الثقافية للقارئ متقاربة مع مرجعية الكاتب.

وإذا كان البعض يرى في التناص عملية استعراض للثقافة، أو مجرد عمل تشكيلي، فالواقع الإبداعي يؤكد أن التناص يعتبر في تجلياته شكلا من أشكال التحول وخلق علاقات جديدة بين النصوص المتفرقة في الزمان والمكان، و المتناثرة عبر ثقافات مختلفة..ولا يشترط في النصوص المتناصة أن تكون من نفس الجنس الأدبي كالمعارضة مثلا، ذلك أن القراءات المتحدرة من ثقافة مؤلف (صانع) النص ومن ذكرياته، تضغط عليه في تلك اللحظات فيحاول قدر الإمكان أن يتمثلها ويعيد إنتاجها ولكنها تنفلت منه ، وتأتي متشكلة حسب بنية النص على الرّغم من أنها نصوص قادمة من أقطار بعيدة وثقافات متنوعة وأجناس أدبية مختلفة.

"فالتناص" علم موضوعه النص "والنص كموضوع لا ينسب إلى فلسفة أو علم، إنه حقل منهجي لا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب "(5).

فاللغة لا نهاية لها ولا مركز، والكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها، بل هي مجموعة من الكلمات والمفهومات المتعددة القابلة،ليس فقط لاستعمالات عديدة، بل للدخول مع مفردات أخرى في تركيبات جديدة لا نهاية لها.

والممارسة الأدبية ليست ممارسة تعبير وانعكاس، وإنما ممارسة محاكاة واستنتاج لا متناه.

إن كلّ نص في نظر"جوليا كريستينا "هو"تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"(6).

فالنص في نظرها ذو طبيعة إنتاجية، وأنّه" يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية متغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري.إنه مجال لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقات متبادلة"(7).

ففي أي نصّ من النصوص ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك،ويعادل بعضها بعضا.

أمّا"روبرت شولز" فيؤكد أن معنى"التناص" يختلف من ناقد لآخر،والمبدأ العام فيه"أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى وليس إلى الأشياء المعنيــة مباشــرة"(8).

فالفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص آخر ليجسد المدلولات سواء أوعى الكاتب بذلك أم لم يع.

أما"رولان بارت " فيشير إلى صعوبة الإحاطة بكل مصادر النص،وبكل النصوص السابقة على النص.وبهذا يكون الدارس واقفا ضمن التناقض القائم بين شمولية المصطلح وقصور الإطلاع الشخصي ومحدوديته(9).

وأما" تودروف" فيعتبر جميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر هي علاقات تناص. فيكون "التناص"بهذا الوصف " دراسة كليّة النص في علاقاته مع كليّة النصوص الأخرى"(10).

وأما الناقد "ابرامز" فيرى أن التناص هو استخدام يدل على الطرائق المتعددة التي يحاكي بها، أو يرتبط بصورة مكشوفة أم بالتلميح والإشارة الضمنية. إنه

ببساطة"الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مبادئ وتقاليد وأعراف أدبية"(11).

وأمّا "سامي سويداني " فيعرّف التناص بأنه " طرح معرفي موضوعي لشعرية النصوص، تنطلق من اعتبار النص الأدبي نصّا يرتكز في جانبه الإبداعي على إرث عميق، يشمل مبدئيا، جميع النصوص السابقة عليه "(12). يشير إليها أو يستحضرها أو يستوحيها بطرق مختلفة، تبدأ بالاستشهاد، وتشمل التلميح والمعارضة والمحاكاة.فسامي سويداني يبقي التناص ضمن نطاق الإنتاج الشعري في تناوله لنمط تداخل نصوص إبداعية وتفاعلها فيما بينها، والتشكّل الخصوصي الذي يتكون من ذلك في نصٍّ بعينه.

من خلال ما سبق يمكننا القول، إن النص محكوم بالتداخل مع نصوص أخرى،وإنه حين يتداخل مع تلك النصوص لا يعني ذلك الاعتماد عليها أو تقليدها. فالكتابة إبداع وخطاب، وإذا قصّر الكاتب عن الانتقال من اللغة إلى الخطاب فإنه يكون مقلدًا.. والنص لا يأخذ فقط،بل إنه يأخذ

ويعطي بمعنى أنه قد يفسّر نصّا قديما تفسيرا جديدا، أويظهره بصورة جديدة كانت خافية وغير واضحة قبل التناص.

وميزة اللغة أنها ذات منطلق داخلي يعتمد على مفهوم التناص،فهي إلى جانب كونها تعمل على إنتاج المعرفة الجمعية وإعادة إنتاجها لدى الأجيال القادمة، فإنها تُؤشّر بُعدًا تناصيًا.

ولكن ما هي آلية التناص ؟

إن آليته تتحدد من خلال مفهومين أساسين، هما:

الاستدعاء والتحويل.

فالنص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط،بل يتم تكونه من خلال نصوص أدبية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد على حد رأي الدكتور جابر عصفور، ثم إن النصّ المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية،لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، وإنما هو عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد.

إن النص وفق مفهوم التناص بلا حدود،إنه حيوي دينامكي متجدد متغيّر من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى، لا ينطوي على دلالة واحدة،إنه متدفق دائما بلا نهاية.فهناك قراءات متعددة لنص واحد من قبل قرّاء عديدين، لا بل، إن القارئ الواحد إذا ما قرأ نصّا واحدًا في فترتين زمنيتين متباعدتين فإنه سيخرج بانطباعات متباينة وبمعان مختلفة،ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر إلى عصر.فالنص يتدفق بالمعاني والدلالات المتعددة، وقد تكون متناقضة أحيانا، إنّه منتج بلا توقف.وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقف بموت صاحبه كما يرى جاك دريدا(13).

وقد يسأل سائل: هل استثمر الشاعر العربي الحديث والمعاصر "التناص" في أبنيته الفنية ؟

نقول لقد استثمر الشاعر العربي الحديث والمعاصر التناص في كثير من أبنيته الفنية، فقد استفاد من التناص مع الأسطورة كما نجد ذلك في شعر بدر شاكر السيّاب وأدونيس والبياتي ومحمود درويش، هذا الأخير الذي دمج الأسطورة في شعره معبرًا عن رؤية جديدة. كما أنه استفادة من الموروث الديني، واستدعى كثيرا من النصوص الواردة في القرآن والإنجيل ة

التوراة، وصاغها صياغة جديدة توافقت مع بناء قصيدته، كما أنه استفاد من التراث الأدبي والشعبي،إذ كثيرا ما يستدعي شخصيات أدبية وشعبية وتاريخية ويوظفها في قصيدته لخدمة وجهة نظره.

إن قصائد ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" ينهض الكثير منها على مفهوم التناص بالمعاني التي ذكرناها سابقا،الموروث العام للغة، الحوار، المعارضة، استدعاء الشخصيات التراثية عربية كانت أو غير عربية.

إن الأقسام الستة لهذا الديوان تعد اختزالا لتجربة ممتدة في الزمن والأماكن. وهذه التجربة ناطقة باسم/أنا الشاعر، الذي يمثل جماعة معينة تخوض صراعا مع الآخر،الذي احتل المكان الأول،وطن الشاعر، حيث الطفولة والذكريات والتاريخ الطويل الممتد..إن مضمون قصائده يعبر

عن رحلة الأنا/الشاعر والجماعة التي يمثلها منذ الرحيل عن المكان الأول إلى زمان التوزع في البلاد/ الزمن الحاضر، حيث بدأت ملامح المكان الأول تنأى عن المكان، ولكنها لم تختلف من الذاكرة تماما.

وكما أن المكان أصبح غائما غير واضح المعالم، فقد أصبحت الأزمنة متداخلة،الماضي والحاضر والمستقبل المحتمل أيضا،ممّا دفع هذا الأنا /الشاعر إلى طرح مزيد من الأسئلة المعقدة التي لها علاقة بالهويّة في سلسلة تبدأ ولا تتوقف، بحثا عن إجابات تدرك "الأنا" أنها غير موجودة الآن.وتستعيد (الأنا) نقطة البدء من بين حاضر ممزق وهي في هذه الاستعادة تود معرفة ما كان لتتحقق من جواب السؤال:كيف صار الحال هكذا ؟ وكيف وصلت (الأنا) إلى هذا الغياب ؟

يقول درويش في قصيدته الافتتاحية "أرى شبحي قادما من بعيد "(14):

أظل كشرفة بيت على ما أريد

أظل على أصدقائي وهم يحملون بريد

المساء: نبيذا وخبزا

وبعض الروايات والأسطوانات...

ولا يجد درويش بدا في وسط هذا الغياب من أن يستعيد المكان الأول الذي كان ينتمي إليه بالاتصال والإقامة عن طريق الذكرى ذكرى مضيئة بين الأيام الماضية فيقول في قصيدته "البئر"(15):

أختار يوما غائما لأمرّ بالبئر القديمة

ربما امتلأت سماء. ربما فاضت عن المعنى وعن

أمثولة الراعي. سأشرب حفنة من مائها

وأقول للموتى حواليْها: سلاما أيها الباقون...

إنه يسترجع صدمة الرحيل عن هذا المكان مقترنا بحضور الأم ورائحة تبغ الجد، والحيوانات والطيور التي بقيت في أرضها.

يستعيد كل هذه الأمكنة بعد أن يجملها ويجعلها قابلة لأن تكون أيقونة يمكن نسيانها، لذلك فهو يلجأ إلى أسلوب التركيب، يأخذ مقاطع مختارة من الأمكنة (في يدي غيمة، قرويّون من غير سوء، أبد الصبار...)، أو يلجأ إلى أسلوب الحوار يديره بين أصوات أساسة في هذا المكان (الأب، الأم، الجد، صوت الطفل، الأنا).

ومن خلال هذه المشاهد التي تختزل المكان /في ساحة بئر صفصافة/، وهذه الحوارات التي تختصر الأحداث والتواريخ،

يأخذ درويش بالتكلم عن نفسه بضمير الغائب، من ولادته في ذلك المكان،يقول:

يولد الآن طفل

وصرخته في شقوق المكان(16)

إلى اكتشافه فداحة الرحيل،حيث يقول:

التفتنا أمام الشاحنات رأينا الغياب

يكدّس أشياءه المنتقاة، وينصب خيمته الأبدية من حولنا(17)

ثم يؤكد انقطاع علاقته بهذا المكان بعد أن ورث تجربة أبيه المثقلة بعبء الانتماء إلى هذه الأرض، فيقول:

يا ابني تعبت...أتحملني ؟

مثلما كنت تحملني يا أبي

وسأحمل هذا الحنين

إلى

أولي، وإلى أوله

وسأقطع هذا الطريق إلى

آخري..وإلى آخره(18)

عندئذ تنفك الرابطة التي كانت تربط الأب والأبناء وتغرسهم في مكان بعينه. وهنا تستلهم الأنا/الشاعر قصة سيدنا يوسف عليه السلام وغدر إخوته به، فيكون التشتت في الأرض. يقول درويش:

...هل أسأت إلى إخوتي

عندما قلت إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟(19)

وعندما يتكرس الغياب، وتتغرس الأنا/في المنافي، تبدأ الأنا بنثر إشارات في القسم الثاني من ديوانه"لماذا تركت الحصان وحيداً؟"(فضاء هابيل). وتبدو الأنا في هذا الجزء متفائلة، إذ تؤكد أن كل شيء سيبدأ من جديد، على الرغم من الحِسّ الفاجع بهذا الغياب.فيقول:

كلّ شيء سوف يبدأ من جديد(20).

ثم تأخذ الأنا تتحدث عن الغرباء، الذين كانوا ينامون بين سنابلنا آمنين، لكنهم، وبعد أن اكتملت قوّتهم، يطردون "الأنا" ويسلمونها إلى الشتات، فيقول درويش:

...كان التتار

يسيرون تحتي وتحت السماء، ولا يحملون

بشيء وراء الخيام التي نصبوها، ولا يعرفون

مصائر ماعزنا في مهب الشتاء القريب

على قدر خيلي يكون المساء، وكان التتار

يدّسون أسماءهم في سقوف القرى كالسنونو،

وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين(21).

أنت متهم بما فينا. وهذا أول

الدم من سلالتنا أمامك، فابتعد

عن دار قابيل الجديدة

مثلما ابتعد السرابُ

عن حبر ريشك يا غراب...(22)

وبعد هذا الخصام، كانت النتيجة أنن أصبحت الأرض الأولى أرضا لقابيل الجديدة. يقول:

يطلبون الآن منا بعدما سرقوا كلامي من

كلامك، ثم ناموا في منامي واقفين

على الرِّماح، ولم أكن شبحاً لكي يمشوا

خطاي على خطاي، فكن أخي الثاني،

أنا هابيلُ، يرجعني الترابُ

إليك خروبا لتجلس فوق غصني يا غراب..(23)

أمّا في القسم الرابع من ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، فإننا نلمس تكاثر الإشارات في قصائده إلى الشعراء القدامى.

وأمّا في القسم السادس، والأخير منه، فينهي الشاعر علاقته بالزمن الماضي إلى شبه قطيعة "ذهب الماضي سريعا"، كما يحدث انفصالا بين أنا المتكلم/الشاعر، وبين وجودها الحاضر وهويتها الغائبة:أرى نفسي تنشقّ إلى اثنين: أنا/ واسمي.

الخلاصة أن أبعاد الغياب متجسدة في قصائد ديوانه من خلال الاستناد إلى مجموعة من المفردات المتكررة، حيث الحضور الثابت للمفردات المستدعاة من الموروث الإنساني، الأسطوري، الديني، التاريخي والثقافي، إلى جانب الحضور الثابت للطبيعة:طيورها وحيواناتها.

و"الحصان" في هذه القصائد يمثل المحور الذي تدور حوله القصائد في سؤالها:لماذا تركت الحصان وحيدا؟،في محاولة لإيجاد تفسير لهذا الغياب في الوقت الحاضر(24).

إن أهم ما يميز شعرية درويش هو حواره المستمر مع النص الغائب. ففي قصيدته "أحمد الزعتر "(25)،جعل درويش أحمد، الاسم الموصول بالنبيّ (ص) منقذ الأمة، جعله معبودا يحلّ في الأشياء ويتّحد مع الطبيعة. يقول:

... وله انحناءات الخريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في النزيف

له تجاعيد الجبال(26).

وجعله غامضا يتلو وصيته على الناس، فيقول:

يا أحمد السّري مثل النار في الغابات

أشهر وجهك الشعبي فينا

واقرأ وصيتك الأخيرة ؟.

إنّ مبدأ الحلول معروف وشائع عند الفرق الصوفية.

وفي قصيدته "الهدهد" من ديوانه (أرى ما أريد)،فإن "هدهد" درويش هو استدعاء للهدهد في القرآن الكريم، إذ أنه يقوم بوظيفة رؤيوية جماعية، تقرأ الجماعة فيها مستقبلها.إنّ "هدهد" درويش يتميز " بخصائص (التكثيف)، أي ضم رموز عديدة في رمز واحد،و(الإزاحة) بمعنى يصب المغزى الكامن في الكل، والمبلغة في التعيين، عدّة مغاز مختلفة تماما تركز على عنصر واحد، بحيث يحمل أكثر من دلالة، تقترب لغته من لغة الحلم، وسياق هذه اللغة الحلمية هو سياق صوفي، تمتصها لغة درويش وتحولها "(27).

يقول درويش:

أنا هدهد، قال الدليل، سأهتدي لنبع إن جفّ النبات

قلنا له:لسنا طيورا، قال:لن تصلوا إليه، الكل له والكل فيه،

وهو في الكل، ابحثوا عنه لكي تجدوه فيه، فهو فيه...

يا هدهد الأسرار،جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبنا

هي رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي ليست له

صفة، هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته.

لا تنتهي طرقي إلى أبوابها...طارت أناي(فلا أنا إلا أنا...)

ماذا ترى...ماذا ترى في صورة الظّل البعيد ؟

ظل صورته علينا فلنلحق كي نراه، فلا هوَ 'لا هوَ.

" فسياق هذه اللغة سياق صوفي، مثل: المجاهدة، المشاهدة، الكشف، الرؤيا، يمتصها درويش ويعيد صياغتها في نصه الجديد ضمن رؤية درويش ومفهومه للقصيدة التموزية، التي هي أقرب إلى صلاة شعرية رؤيوية تستصرخ الانبعاث والقيامة من خلال موت افتدائي فردي، وانبعاث قومي حضاري، نموذج القائد الذي يموت فردًا ويبعث أمّة(28). يقول في قصيدة "أحمد الزعتر":

أحي أحمدا.

وأنت العبد والمعبود والمعبد

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد؟(29)

كما نجد أشعار درويش زاخرة بالأساطير، وقدرته واضحة في إزاحة الأسطورة عن معناها الأصلي وتقديمها في صورة جديدة موازية لما يحدث في الحاضر.وخير دليل على قدرته، قصيدته "فرس الغريب" من ديوانه(أحد عشر كوكبا). فدرويش أكثر ميلا لأساطير البعث وفق إيديولوجية تنظر البعث الفلسطيني لزمنه الحضاري الرائع كي يخلص العباد والبلاد. فهو يوظف أسطورتي "سيزيف" العمل العبثي، و"الفينق" الانبعاث الجديد، ضمن سياق تاريخي جديد يسترجع فيه أحداثا وقعت في الماضي، حيث ذهب امرؤ القيس الشاعر العربي الجاهلي، يستنجد بملك الروم قيصر/الغريب، حتى يثأر لأبيه ويسترجع ملكه.. وقد جعل درويش من تلك الأحداث معادلا موازيا لما وقع للعرب في الحاضر..

إن أوّل قراءة للعنوان توحي بمعنى قريب متداول، وهو أن العربي أهدى فرسه للغريب، والذي يبعد هذا الاحتمال هو قراءة القصيدة.

وعندما نتذكر علاقة الفرس بالفارس في التراث العربي ندرك أن الفرس ليست مطيّة، وإنما الصديق للفرس، كما أنها ترمز لأعز شيء عند العربي، لكن عندما تصبح الفرس مطيّة ويصبح الفارس غريبا، كما جاء في عنوان القصيدة، فإن ذلك يشير إلى الكارثة.

فقد استدعى درويش الحادثة القديمة في التاريخ العربي حين ذهب امرؤ القيس إلى قيصر الروم، وربط هذه الحادثة بالواقع العربي الحالي، يقول:

...لابد من فرس الغريب ليتبع قيصر

أو ليرجع من لسعة الناي، لابد من فرس الغريب (30) لقد فرط الفارس في الفرس فوقع الذي وقع.

ومهما يكن الواقع مزريا، فلدرويش رؤيته التي تختلف عن رؤية الآخرين،إنّه يخاطب الشاعر العراقي/الجندي العراقي، قائلا:

...تكلم لنصعد أعلى

وأعلى...على سلّم البئر، يا صاحبي، أين أنت !

وهنا يستلهم قصّة سيدنا يوسف عليه السلام والبئر، التي يعيد ذكرها في المقطوعة الثامنة عشرة من القصيدة، وحين يقول:

ولن يغفر الميّتون لمن وقفوا مثلنا حائرين،

على حافة البئر:هل يوسف السومري أخونا

أخونا الجميل، لنخطف منه كواكب هذا المساء الجميل ؟

وإن كان لابد من قتله، فليكن قيصر..

هو الشمس فوق العراق القتيل(31).

وفي المقطوعة الأخيرة من القصيدة يستعين درويش بأسطورة "الفينيق" الطائر الفينيقي الذي يبعث حيّا من الرماد،ليؤكد رؤيته الخاصة التي يكررها دائما، بأن هذه الحالة ليست نهائية، يقول:

سأولد منك، وتولد مني، رويداً **رويداً سأخلع عنك**

أصابع موتاي، أزرار **قمصانهم، وبطاقات ميلادهم.**

ثم يتوج رؤيته بصورة جميلة ومؤثرة لأسطورة البعث، ويعيد صياغة البداية في قصيدة (ت.س.إليوث) "الأرض اليباب"، فيقول:

...في داخلي خارجي، لا تصدق الشتاء كثيرا

فعما قليل سيخرج أبريل من نومنا.

وحين أراد درويش أن يصور الفعل العبثي الذي واجه به العرب غزو الغريب للعراق، استلهم قصّة "جلجامش"، يقول:

...خلقنا لنكتب عمّا

يهدّدنا من نساء وقيصر... والأرض حين تصير لغة

وعن سِرّ جلجامش المستحيل، لنهرب من عصرنا

إلى أمس خمرتنا الذهبي ذهبنا، وسرنا إلى عمر حكمتنا...

وكانت أغاني الحنين عراقية، والعراق نخيل ونهران...

فالأرض صارت لغة لدى درويش، فالمحسوس /الأرض، التي نعيش عليها تحوّل إلى شيء مجرد، إلى خطابة وبيانات لا علاقة لها بوسائل الحفاظ على هذه الأرض. واستعمال اللغة لا يؤدي إلى نتيجة،مثله مثل البحث عن سرّ الحياة الذي أفنى "جلجامش" عمره في البحث عنه. وهنا، وبذكاء استطاع درويش أن يربط بين اللغة المفرغة من أي مضمون وبين هذا الحاضر العربي الخاوي، حين جعله هروبا إلى الماضي في قوله:"إلى أمس خمرتنا الذهبي"، فقد راح العرب يتغنون بالأمجاد بدلا من الفعل الثوري الجدّي لمواجهة العدو/ الغريب.

وعلى الرغم من كل هذا الإحباط، فقد استطاع درويش برؤيته أن يخترق هذا الظلام،مثلما استطاع جلجامش أن يخترق الظلمات، يقول درويش:

فعمّا قليل سيخرج أبريل من نومنا،خارجي داخلي

فلا تكثرت بالتماثيل..سوف تطرز بنت عراقية ثوبها.

بأول زهرة لوز وتكتب أول حرف من اسمك

على طرف السّهم فوق اسمها(32)..

إن درويش مثله مثل أي فنان مرموق "ينطلق من الاعتقاد بأن الفن نوع من تحويل المشاعر السلبية، مثل الحقد والكره وخيبة الأمل، إلى ما هو غير ذلك من المشاعر التي تتجسم إيجابياتها في خلق الإحساس

بالجمال، الذي يسمو بقوّة تأثيره في تلك المشاعر(33).. فهو في قصيدته "الأرض" من مجموعة ديوانه الذي عنوانه (أعراس) نجده يقيم احتفالاته الكبيرة بمناسبة زواجها وانتفاضتها، وانبعاث الحياة فيها عندما اشتعلت. وعرس الأرض عند درويش مرتبط بدلالات أسطورية متعلقة بعودة الحياة إلى الأرض بعد موتها وانبعاث الخِصب من الدم المسفوح على ترابها كما تجسده أساطير(أدونيس الإغريقي، وعشتار وتموز البابليين، وفينوس الروماني، وبعل ومعه أنات عند الفلسطينيين، وإيزيس وأوزيرس عند المصريين)، وهي دلالات ورموز يوظفها درويش لتجسيد حالي الموت والحياة وتعاقبهما وتداخلهما فوق أرضه المختلفة، منتظِرا آخر الأمر للحياة بعد الموت، وللربيع بعد الخريف، وللتحرير بعد الاحتلال(34)، فيقول:

وفي شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل/حصان على وتر الجنس/

في شهر آذار ينتفض الجنس في شجر الساحل العربي/(35).ففي هذه القصيدة نصوص أسطورية غائبة تدل على هذا النص الشعري من خلال إشاراته ومرجعية استحضارا ته الرمزية التناصية.

ثمّ "إن النصوص الغائبة الكامنة في هذا النص أو الواقعة وراء هذا النص،أو خارجه تستحضر وتستبطن ويستدل عليها من نصوصه الحاضرة وتداعياتها ومرجعياتها المختلفة، فشهر آذار ذو الدلالة المغيبة على صعيد الواقع الفعلي، الذي يشير إلى زمن المذبحة، ويوم الأرض يتضمن بعداً أو رمزا غائبا، هو البعد الأسطوري الموظف على الصعيدين الفني والمضموني.

واستهلال القصيدة يستدعي استحضار الواقع والأسطورة الغائبين الذي يدل عليهما هذا الشهر، ويشير إليهما في هذا السياق"(36)

فاستحضار درويش لهذه الأسطورة يتمخض عنه استحضار أزمنتها قصد ضرب المثل، واستحضار الأزمنة الغائبة ودلالاتها الواقعية والتاريخية والفنية والنفسية انطلاقا من الأزمنة الحاضرة في قصيدة "الأرض" هذه، هي محور حديثنا. فالزمن الأسطوري يكمن في" شهر" و"آذار" و"سنة الانتفاضة".وهذه أزمنة متنوعة يفتتح بها درويش قصيدته.وتوظيف هذه الأزمنة في القصيدة ومرجعياتها الواقعية والرمزية والأسطورية هي نصوص غائبة نحاول استحضارها والكشف عنها وتبين علاقاتها ووظائفها ودورها في إغناء عالم القصيدة وانفتاحها على قضايا وأبعاد وتشكيلات فنية وموضوعية في فضاء النص وطروحاته المختلفة(37). يقول محمود درويش:

وفي شهر آذار رائحة النباتات.هذا زواج العناصر/"آذار أقسى الشهور " وأكثر شبقا أي/ سيف سيعبر بين شهيقي وبين زفيري ولا ينكسر! /

هذا عناقي الزراعي في دورة الحب، هذا انطلاقي إلى العمر /(38)

إن قصيدته هذه "الأرض" تعد مرتعا خصباً ترعى فيه أساطير الخصب،وذلك من منطلق أن فكرة البعث للنباتأت، وأن خصبها لا يكون إلا بتزاوج النباتات في شكل أعراس واحتفالات. وفي هذه القصيدة هناك آذار زمن الانتفاضة وهو رمز منطلق للثورة، والثاني هو "آذار" الذي يعني الربيع وخصوبة الأرض، والذي يأتي كل سنة كأحد الفصول الأربعة، ويتصل بهذا البعد الأسطوري القديم الذي يرمز إلى عودة

الحياة إلى الأرض وإلى البعث في حياة الأرض والإنشاء.

ويوظف درويش آذار في قصيدته لتجسيد كلا البعدين: الواقعي والأسطوري، حيث يتداخلان

ويتحدان ليُشيرا إلى آذار المجزرة، وهو آذار الانتفاضة،وهو في الوقت ذاته الخِصب والنماء واستعادة الحياة"(39)

يقول درويش في ذلك:

وفي شهر آذار، في سنة الانتفاضة قالت لنا الأرض/أسرارها الدموية (40)

"فشهر آذار وسنة الانتفاضة " في مطلع القصيدة أزمنة حاضرة في النص تنطوي على دلالات غائبة متعلقة بالواقع التاريخي من ناحية، وبالرمز الأسطورة من ناحية أخرى "(41).

لقد وظف درويش إذن الزمن الربيعي ليدل على الخصوبة والولادة من جديد، كما هو معروف أساطير تموز وأدونيس وعشتار، ويكون التأثر في هذا، أو منزعه "ت.س.إليوث" الذي اعتمد كثيرا على الأساطير سواء كانت شرقية أم غربية ذات أصول شرقية،ثمّ انتقل هذا التأثر بإليوث إلى درويش عبر السّياب.ففي المقطع السابق من قصيدة "الأرض" يبدأ درويش بالإشارة إلى الزمن الآذاري القاسي الذي تنمو به النباتات وتتزوج، مثلما يبدأ إليوث الزمن النيساني القاسي الذي تنمو به النباتات وأزهار الليلك فوق أرض الموات أو الخراب، زمن الإخصاب والنمو والحياة، هو الزمن المنتظر، وهو زمن العطاء الذي يأتي ويتجدد ليدخر الموت والجفاف في فصل الربيع في القصيدتين. لكن هذه الحياة تأخذ رمزا عند درويش يختلف عنه لدى إليوث لاختلاف القضية التي يطرحها كلّ منهما.فالعناصر الرمزية في الأسطورية لدى الشاعر المعاصر، كما يقول عز الدين إسماعيل (تكشف له بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية(42)..

فدرويش يعالج قضية الوطن المحتل وجذب الحياة فيه لوجود الآلة العسكرية الإسرائيلية التي تعرقل زواج العناصر والنباتات، يقول:

أرجوك سيدتي الأرض أن تخصبي عمري المتمايل /بين سؤالين كيف ؟ وأين؟

وهذا ربيعي الطليعي وهذا ربيعي النهائي/ وفي شهر آذار زوجت الأرض أشجارها/(43).

"فآذار دائما في هذه الأبيات، هو آذار الدموي، وآذار الثورة، وآذار عرس الأرض المشتعلة المنتفضة، وهو في الوقت ذاته آذار أدونيس ونموز وعشتار والفينيق والعنقاء، وكلّ رموز الخصب والبعث والحياة بعد الموت الأسطورية. وآذار الحاضر في القصيدة يفتح رموزه ودلالاته لتنتشر وتمتد إلى آذار الغائب في الواقع والأسطورة. ومحمود درويش يريد من خلال هذا الزمن الآذاري بعثا جديدا للثورة التي سقيت بدماء الشهداء، فتجدد حياتها وتستأنف مسيرة الحياة والتحرير.

خلاصة القول، أن أية دراسة نقدية لابد من أن تتجه للكشف عن تعددية المعنى في الخطاب الشعري، الذي يتأتى من تعدد الأصوات الحاضرة فيه والمشاركة في إنتاجيته الدلالية " ومن المسلم به أن اللغة جماعية بطبعها، وحضور السابق في الحاضر يعني وجود امتزاج خفي بين

الذاكرة العامة والخاصة، إذ أنهما ينصهران - في بوتقة الإبداع "(44).

الهوامش:

(1)-انظر:سعد الدين التفتزاني، مختصر المعاني، الجزء 3، صفحة 143، القاهرة .

(2) انظر جابر عصفور: عصر البنيوية ترجمة صفحة 277 . بغداد 1985.

J.KRISTEVA : Le texte du Roman, (3) page 14, Mouton, Paris

(4) -انظر:جابر عصفور، عصر البنيوية (ترجمة)، صفحة 277، بغداد، 1985./71 نفس المرجع

(5) شكري عزيز الماضي،في نظرية الأدب، صفحة194، بيروت،دار المنتخب العربي،1993

(6) -عبد الله الغامدي، الخطيئة والتفكير، صفحة 322،النادي الثقافي الأدبي، جدّة، 1980.

(7) جوليا كريستيفا،علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الطبعة 1، صفحة78، الدار البيضاء، المغرب.

(8) عبد الله الغامدي،الخطيئة والتفكير،صفحة321

(9) تودروف،التناص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد4، صفحة8، بغداد،1988.

(10) -تودروف،التناص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد4،صفحة8، بغداد،198

(11) باقر جاسم محمد،التناص،المفهوم والآفاق، مجلة الآداب اللبنانية،عدد201،صفحة65، 1990.

(12) سامي سويداني،"التناص..التأويل"،مجلة الفكر لعربي المعاصر،عدد60-61،صفحة95، 1989.

(13)سعيد الغانمي،معرفة الأخر..مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،الطبعة1،صفحة115،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،جوان 1990 .

(14)محمود درويش،الديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، الطبعة2، صفحة11، 1996

(15)محمود درويش،الديوان، صفحة69.

(16) محمود درويش، الديوان، قصيدة "في يدي غيمة"، صفحة20.

(17) محمود درويش، الديوان، قصيدة" ليلة اليوم"، صفحة 20.

(18)محمود درويش، الديوان، قصيدة"إلى آخري وإلى أخره"، صفحة42.

(19) محمود درويش، الديوان، قصيدة"في يدي غيمة"، صفحة2

(20) محمود درويش، الديوان،قصيدة"عود إسماعيل"، صفحة45.

(21) المصدر نفسه.

(22)محمود درويش، قصيدة "حبر الغراب"، صفحة56.

(23)المصدر نفسه.

(24)الديوان، قصيدة"شهادة برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية"، صفحة 152.

(25)الديوان، الجزء1، صفحة609.

(26) الديوان، المجلد1، صفحة624.

(27) انظر: محمد جمال بارون،مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث "زيتونة المنفى"، صفحة69-70.

(28) المرجع السابق، صفحة 70.

(29) الديوان، الجزء2،صفحة625.

(30)الديوان، قصيدة "فرس الغريب"، المجلد2، صفحة 553.

(31)المصدر نفسه،صفحة557.

(32)الديوان، المجلد1، صفحة 557.

(33)محمد شاهين، الأدب والأسطورة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، صفحة 93.

(34) أحمد الزعبي،النص الغائب في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة 154.

(35) محمود درويش،قصيدة"الأرض"، مجموعة "أعراس"،الديوان، صفحة622.

(36) أحمد الزعبي،النص الغائب في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة157.

(37)أحمد الزعبي،النص الغائب في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة159.

(38) محمود درويش، قصيدة"الأرض"، مجموعة "أعراس"، الديوان، صفحة626.

(39) أحمد الزعبي،النص الغائب في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة160

(40) محمود درويش،قصيدة"الأرض"، مجموعة "أعراس"، الديوان، صفحة618.

(41)أحمد الزعبي، النص الغائب في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة159.

(42)أحمد الزعبي، النص الغائب في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة165.

(43)محمود درويش،قصيدة"الأرض"، مجموعة "أعراس"،الديوان، صفحة623.

(44)محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، 1996، صفحة9.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٦٣ ـ ١٧٩

التناص في قصيدة «قل للدّيار» لجرير مع قصيدة «خفّ القطين» للأخطل

علي نظري*
يونس وليئي**

الملخص
تعـدّدت الدراسـات النقدية في الأدب المعاصـر ونظرية التناص مـن أبرزها. وهو مصطلـح نقدي حديث وافد مـن الغرب إلى العالم العربي، وله أنـواع متعدّدة ومنها: التنـاص الأدبي وهو تداخل نصوص أدبية سـابقة مع النـص الأدبي اللاحق. وهذا النـوع من التناص يبرز بـروزاً واضحاً جلياً في النقائض. وهـذا البحث يحاول أن يعالج التناص الأدبي في قصيدة "قل للدّيار" لجرير – وهي من النقائض – مع قصيدة "خفّ القطين" للأخطل. ويهدف إلى إظهار حوار القصيدتين وتعالقهما وتداخلهما عبر التناص المضموني والشـكلي. ونرى من خلال دراستنا أن التناص قد برز في قصيدة جرير في نوعيه الشكلي والمضموني بروزاً واضحاً.

الكلمات الدليلية: التناص الأدبي، التناص المضموني، التناص الشـكلي، جرير، الأخطل.

*. جامعة لرستان، خرم آباد، إيران. (أستاذ مشارك). alinazary2002@gmail.com
**. جامعة لرستان، خرم آباد، إيران. (طالب مرحلة الدكتوراه).
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/١هـ.ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/١٤هـ.ش

المقدمة

النقائض فن شـعرى نشـأ فى العصر الجاهلى واسـتمر إلى العصـر الأموى وبلغت ذروتها فى ذلك العصر على أيدى الشعراء الثلاثة (الفرزدق، وجرير، والأخطل) بسبب الصراع العنيف بين الأحزاب السياسية وإيقاد نار العصبية بين القبائل، وهى: «أن يتّجه شـاعر إلى آخر بقصيدة هاجياً أو مفتخراً فيعمد الآخر إلى الرّدّ عليه هاجياً ومفتخراً ملتزماً البحر والقافية والرّوى الذى اختاره الأول.» (الشّايب، ١٣٧١ق: ٣)

وإذا كان التناص بمعنى حوار النصوص وتداخلهما، على حسـب ما جاء فى تعريف النقائض، تقع النقائض فى صلـب التناص. لأن أصحاب النقائض كانوا يأخذون كثيرا من معانى الشـاعر الأول ويغيرون توظيفها باسـتخدام بعضهـا لصالحهم ونقض بعضها وردّهـا إلى الشـاعر الأول. وفى هـذه المقالة نتطرّق إلى التنـاص الأدبى فى النقائض؛ واخترنا للدراسـة القصيدتين الشـهيرتين من النقائض وهما قصيدة "قل للديار" لجرير وقصيدة "خفّ القطين" للأخطل. ويتناول بحثنا هذا فى الابتداء نشـأة التناص ومفهومه، وبعده يتطرّق إلى التناص المضمونى ثمّ التناص الشـكلى فى قصيدة جرير. من حيث إنّ الأخطل هو البادئ وقصيدته أقدم من قصيدة جرير فإننا سـنتخذ قصيدته أصلاً نقيس عليه نقيضة جرير فى الأشكال والمضامين.

مع أن دراسات عديدة أجريت فى ظاهرة التناص لكن أكثرها حول التناص القرآنى أو الديـنى والقليل منها تطرّق إلى التناص الأدبى. ومع هذا الكثير من الدراسـات فى التناص الأدبى قد وقع فى شعر التفعيلة دون الشعر العمودى خاصة النقائض. ومن هنا يمكننا القول إن دراستنا هذه تتصف بالجدّة فى مجاله.

وفى أهميتهـا نتذكر كلام رحاب الخطيـب: تعد المقاربة التناصيـة إحدى الأدوات الحيوية والمنافذ الحية لدراسة النص الشعرى. فهى مفتاح لقراءة النص وتحليله وتفكيكه وإعادة بنائه. (الخطيب، ٢٠٠٥م: ١٢)

نشأة التناص ومفهومه

وهناک إجماع نقدى على أنّ جوليا كريستيفا البلغارية التى تحمل الجنسية الفرنسية هى أول مـن وضع مصطلح (التنـاص lintertextualite) عام ١٩٦٦م منطلقة من

مفهـوم الحوارية عند باختين الروسـى، لكن بعض النقاد العـرب يترجم المصطلح إلى التناصية وهم يضعون التناص فى مقابلة كلمة (intertext) الفرنسية.

كريستيفا نفسها قد تخلّت عن مصطلح التّناصّ فى عام ١٩٨٥م، وآثرت عليه مصطلحاً آخر هو التنقّلية، إذ تقول: إن هذا المصطلح التّناصّية الذى فهم غالباً بالمعنى المبتذل لنقد الينابيع فى نصّ ما، نفضل عليه مصطلح التنقّلية. (عزّام، ٢٠٠١م: ٢٩)

تعدّدت مفاهيم التناص ودلالاتـه وقدّمت تعاريف كثيرة للتناص من زوايا مختلفة. والجدير بالذكر أنّ مفهوم التناص ليس جديداً فى الدراسـات البلاغية والنقدية العربية والغربية، فقد ورد تحت تسـميات مختلفة كالاقتباس، والتضمين، والسـرقات الشعرية، والتلميح، والإشـارة و... . لكن مفهوم التناص احتواها وتجاوزها ووسـع آفاقها. وقد تعددت تعريفات مصطلح التناص عند النقاد، والآن نذكر عدة منها:

التناص عند كريسـتيفا هو ذلـك (التقاطع داخل نص لتعبـير مأخوذ من نصوص أخرى) وتقول التناصية هى أن يتشـكل كل نص من قطعة موزاييک من الشواهد وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه.» (المناصرة، ٢٠٠٦م: ١٣٩)

«التنـاص هو تعالق (الدخول فى العلاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.» (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢١)

«الطريقة التى يتماس بها النص مع نصوص أخرى سابقة؛ أو وضع النصوص السابقة بطريقة أخرى فى النص؛ أو كيف تطعّم النصوص وتتصل بنصوص أخرى.» (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٥)

إن النص كدليل لغوى معقد، أو كلغة معزولة شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى هى ما سميته بالنص الغائب غير أن النصوص الأخرى المستعادة فى النص تتبع مسار التبدل والتحول.» (بنيس، ١٩٩٨م: ٨٥)

«كلّ نـص يتعايش بطريقة مـن الطرق مع نصوص أخرى. وبذا يصبح نصاً فى نص، تناص.» (الخطيب، ٢٠٠٥م: ١١٣)

«التّناصّ تشـكيل نصّ جديد من نصوص سـابقة أو معاصـرة، بحيث يغدو النّص

المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التي تمحى الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. غاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران.» (عزّام، ۲۰۰۱م: ۲۹)

أنواع التناص

يحدث التناص في نوعين أساسيين وإن تعددت تسميات، نوع يعود إلى الشكل وهو ما سماه محمد مفتاح بالتناص الخارجي. (مفتاح، ۱۹۹۲م: ۱۲٤) وسمته عزة محمد شبل بالتناص المباشر. (محمد شبل، ۲۰۰۹م: ۷۹) وسماه حسام أحمد فرج بالتناص الشكلي. (أحمد فرج، ۲۰۰۳ م: ۱۹۹) وهو اجتزاء قطعة من النص أو النصوص السابقة ووضعها في النص الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النص. وهو الشكل البسيط الذي يتحقق بنقل التعبير. (محمد شبل، ۲۰۰۹م: ۷۹)

ونوع يعود إلى المضمون وهو ما سمي بالتناص الداخلي. (مفتاح، ۱۹۹۲م: ۱۱٤) وبالتناص غير المباشر. (محمد شبل، ۲۰۰۹م: ۷۹) وبالتناص المضموني. (أحمد فرج، ۲۰۰۳م: ۱۹۹) وهو الذي يستنبط من النص استنباطاً ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته. (محمد شبل، ۲۰۰۹م: ۸۰)

مصادر التناص

۱. المصادر الضرورية: ويكون فيها التأثر طبيعيا وتلقائيا وهو مايسمى بالذاكرة أو الموروث العام كتقيد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة توافرت له في إعداده وتعليمه.

۲. المصادر الداخلية: وتشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه وهو الإتيان بجزء من نص سابق له في نص جديد.

۳. المصادر الطوعية: وهي اختيارية وهي ما يطلبه الكاتب من نصوص متزامنة أو

سابقة عليه ويستدخدمها الكاتب للدلالة على ذاتها. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٦)

قال محمد المفتاح في أهمية التناص إنه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له في خارجهما. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢٥) وقالت عزة شبل محمد إن التناص ضرورة لربط العمل الأدبي بالحياة عبر الاستعانة بالنصوص الأخرى الحية سواء انتمت لعمل أدبي أو أسطوري أو ديني. فالتناص يجعل النص الجديد الذي يستعين به نصّا مألوفا من ناحية وثريا باستجلاب عوالم أخرى إلى عالمه لتصير عناصره التكوينية في صلة ذات دلالات جديدة. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٧)

التناص في القصيدتين

قبل التطرق إلى التناص في القصيدتين الأفضل أن ندرس هيكل القصيدتين:

يستهلّ الأخطل قصيدته بالنسيب من البيت ١ حتى ١٧. ثم يتخلّص إلى المدح فيمدح الخليفة وقومه من البيت ١٨ حتى ٤٤. وبعد ذلك يبدأ بالفخر، و الفخر عند الأخطل ضئيل ٤٥-٥٧. وينهي القصيدة بهجاء القيسيين وأحلافهم وهجاء بني كليب ٥٨- ٨٥.

جرير يبدأ قصيدته بالنسيب ١-١٦. ثمّ يتخلص إلى الفخر ويمزج الفخر بالهجاء بحيث لايمكن تحديدها في أبيات متوالية ١٧-٧٤. كما رأينا تشترك القصيدتان في المطلع وهو النسيب وفي غرضي الفخر والهجاء، وتختلفان من جهة واحدة وهي وجود المدح في قصيدة الأخطل وعدمه في قصيدة جرير.

كما جاء في تعريف النقائض الشاعر الثاني يلتزم البحر والقافية والرّوي الذي اختاره الشاعر الأول. لذا تشترك القصيدتان في البحر العروضي وهو بحر البسيط:

خف فل ق طي /نُ ف را/حومن ک أو/ ب ک رو

وأز عَ جت/هم ن ون/في صر ف ها/غ ی رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن   متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

قل لد د يا / ر س قی / أط لا ل كل / م ط رو

قد هج ت شو/ قن وما / ذا تن ف عل / ذ ک رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن   مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

وتشترک القصيدتان فی القافية وحرف الروی وهو حرف الراء المضمومة فی کلتيهما.

١. التناص المضمونی بين القصيدتين:

فی النسـيب: لقد تضمنت قصيدة جرير معانی متعددة من قصيدة الأخطل فی النسيب وسـببه يعود إلی اختلاف الموقف الإبداعی بين الشـاعرين، فالشـاعر الأول له حرية اختيار الموضوع والوزن والقافية والمعانی. أما الشاعر الثانی فهو مقيد بالموضوع الذی فرض عليه ومقيد بحدود الوزن والقافية المسـتعملين عند الشـاعر الأول. وإنّما الشاعر الأول لـه ما شـاء من الوقت، أمّا الشـاعر الثانی عليه أن يردّ علـی الأول قبل فوات الوقت.

وقد قال جرير فی رحلة الأحبّة:

نادی المنادی ببين الحی فابتكروا   منّا بكروا فما ارتابوا وما انتظروا

وهذا المعنی يتناص مع معنی البيت التالی من قصيدة الأخطل فی رحلة الأحبة:

خفّ القطين فراحوا منک أو بكروا   وأزعجتهم نوی فی صرفها غير

ونری اختلافا بين الشـاعرين فی ذكـر الرحيل وهو أنّ جريرا قـد تنبّه علی وقت الرحيـل، واسـتخدم الجملة خبرية وقـال: «بكروا فما ارتابـوا» ولكن الأخطل كان متسائلا عن زمن الرحيل، واستخدم الجملة إنشائية قائلا: «فراحوا منک أو بكروا».

وقد قال جرير فی حزنه إثر نزوح الحی:

قالوا لعلک محزون فقلت لهم   خلوا الملامة لا شكوی ولا عذر

كما وصف الأخطل حزنه إثر نزوح الحی فی البيت:

فالعين عانية بالماء تسفحه   من نية فی تلاقی أهلها ضرر

ويبـدو أن جريـرا لم يظهر حزنه أمام أصدقائه بعد الرحيـل وهم كانوا مترددين فی حزنه. ويدلّ علی هذا استخدام كلمة "لعلّ" فی قوله «قالوا لعلک محزون». لكن الأخطل ما اسـتطاع إخفاء حزنه بعد الرحيل وأظهره بالبكاء، حيث يقول: «فالعين عانية بالماء

تسفحه».

وفى متابعة الظعائن قال جرير:

إنّ الفؤاد مع الظعن التى بكرت   من ذى طلوح وحالت دونها الضهر

وقال الأخطل فى متابعته الظعائن:

شـــوقا إليهم ووجدا يـــوم أتبعهم   طـــرفى ومنهـــم بجنبى كوكـــب زمر

نـــرى أن جريرا بعد رحلة الظعائن وقف فى مكانـــه ونظر إليهن من بعيد وما تابعهن بعد أن اختفن خلف الكثبان وأما هذا الوقوف وعدم المتابعة فليس بمنزلة نسيانه إياهنّ، وكما قال فؤاده مع الظعائن حتى بعد أن ابتعدن عنه بحيث لايســـتطيع أن يراهنّ. ولكن الأخطل من جرّاء الشوق الذى يعانيه لظعائن الأحبة لم يستطع أن يقف فى مكانه و وقد اقتفى أثرهم بنظره.

وقال جرير فى زمن النزوح وصعوباته:

أبصرن أن ظهـــور الأرض هائجة   وقلص الرطب إلا أن يرى السرر

فى هذا البيت أتى التناص مع بيت الأخطل التالى:

شـــرقن إذا عصر العيدان بارحها   وأيبســـت غير مجرى السنة الخضر

يـــرى المتتبع لهذه القصيدة أن جريرا قال إن الأحبة رحلوا فى زمن يبســـت الأرض وأصيبـــت بالمحل والجدب، كمـــا قال الأخطل إن الأحبة رحلن واتجهن شـــرقا فى زمن تجفّفت الريح الباردة الأرض والكلأ ولم يبق نبات واضمحل الخضر إلا فى مجرى السكة.

وفى وصف قافلة الأحبة قال جرير:

إن الخليـــط أجدّ البـــين يوم غدوا   من دارة الجأب إذ أحداجهم زمر

وفى هذا البيت تناص مع قول الأخطل فى وصف قافلة الأحبة:

شـــوقا إليهم ووجدا يـــوم أتبعهم   طـــرفى ومنهـــم بجنبى كوكـــب زمر

وكلا الشاعرين قدوصفا الأحبة بجماعات حين نزوحهم، وقدقال جرير إنهم جماعات

يوم ابتكروا وأسرعوا في الزيال، كما قال الأخطل إنهم جماعات عندما يجتازون موضع كوكب. في هذا البيت استخدم جرير نفس القافية التي استخدمها الأخطل.

في الفخر و الهجاء: نرى أن جريرا قد ضمّن في فخره وهجائه معاني متعددة استخدمها الأخطل في شعره من قبل.إذ هجا جرير نسوان تغلب بالقول:

نسـوان تغلب لا حلم ولا حسب ولا جمـال ولا ديـن ولا خفـر

ويستمر التناص في هذا البيت مع بيت الأخطل:

قـوم أنابـت إليهـم كل مخزيـة وكل فاحشـة سـبت بهـا مضـر

نرى السـمة الإسلامية في شعر جرير في قوله "لا دين"، حيث عير جرير نساء تغلب بنصرانيتهنّ. وبين أسـلوب الشـاعرين في هجو النساء اختلاف، وهو أن الأخطل نسب إلى نساء كليب الرذائل ولكن جرير نفى عن نساء تغلب الفضائل.

نسب جرير اللؤم إلى التغلبيين حيث يقول:

يـا خزر تغلب إن اللـؤم حالفكم مـادام في مارديـن الزيت يعتصر

يتناص هذا البيت مع قول الأخطل في لئامة كليب:

واقسـم المجـد حقـاً لا يحالفهم حـتى يحالف بطن الراحة الشـعر

وشبه جرير اللؤم بإنسان ثمّ حذف المشبّه به وأتى بفعل من أفعاله وهو فعل "حالف" على سبيل الاستعارة المكنية، كما قبله شبّه الأخطل المجد بإنسان، ثمّ حذف المشبه به، وأبقـى فعلا من أفعاله يدلّ عليه وهو فعل "حالـف"، لكن بينهما اختلاف وهو أن جملة جرير إيجابية وأما الأخطل فجملته منفية. ونرى أن جريرا في شطره الثاني تابع أسلوب الأخطل في شطره الثاني وهو الاتيان بمعنى حسي يفيد استمرار المعنى في الشطر الأول.

وصف جرير التغلبيين بقلة الشأن والمقام، حيث يقول:

والتغلـبي إذا تمـت مروءتـه عبد يسـوق ركاب القـوم مؤتجر

وفي هذا البيت التناص مع بيت الأخطل:

صفر اللحى من وقود الأدخنات إذا ردّ الرفـاد وكـفّ الحالـب القرر

ونـرى أن جريراً نفى عن الأخطل علو المقام ونسـب إليه الدناءة والذلّة بالقول إنه عبد مأجور يسـتخدم لأداء أمور آخرين، كما قبله وصف الأخطل التغلبيين بقلّة الشأن والمقـام بالقول إنهـم رقيق قد اصفرّت لحاهم لكثرة ما يسـتخدمون ليوقدوا النار أيام الصقيع.

افتخر جرير بقبيلة قيس:

قيس وخندف أهـل المجد قبلكم لسـتم إليهـم ولا أنتم لهـم خطر

وأتى التناص عند الشاعر بالتأثر من قول الأخطل:

ومـا سـعى فيهـم سـاع ليدركنا إلا تقاصـر عنّـا وهـو منبهـر

وقال الأخطل إنّ بونا شاسعا بين مقام تغلب ومقام قيس بحيث إنهم لايستطيعون أن يصلوا إلى مقام تغلب ولايلحقون بهم حتى تتقطع أنفاسهم، ثمّ جاء جرير وقابل الأخطل فى هجائه بالقول إن القيسيين هم أهل المجد ولهم فضل على التغلبيين وهم لايعدّون شيئا.

وقال جرير فى الدفاع عن قيس:

يـا ابـن الخبيثـة من عدلـت بنا أم من جعلت إلى قيس إذا زخروا

وفى هذا البيت حدث التناص مع بيت الأخطل:

ضجوا من الحرب إذ عضّت غواربهم وقيس عيلان من أخلاقها الضجر

ونسـب الأخطل فى هذا البيت إلى التغلبيين الجبن عـن القتال وقال إنهم لايطيقون القتال عندما يحتدم ويشتدّ عليهم، وإنهم يتضجرون أمام المشقات والصعوبات ثمّ جاء جرير مدافعا عن قيس، وقال من يسـتطيع أن يقابل القيسيين ويواجههم عندما جاشوا فى الحرب. والاستفهام فى بيت جرير يفيد التوبيخ.

وهذا النوع من التضمين فى النقائض يسمّى المقابلة أو المؤازاة وهى أن يضع الشاعر الثانى من المعانى الفخرية أو الهجائية ما يناظر ويقابل معانى الشـاعر الأول. (الشايب،

١٣٧١ق: ٣٥)

ويتحدث جرير عن حقارة منزل تغلب ومقامهم قائلا:

إنى نفيتــك عــن نجد، فمــا لكم   نجــد وما لــك من غــور به حجر

إذ حدث التناص مع بيت الأخطل:

كــرّوا إلى حرّتيهــم يعمرونهــا   كمــا تكــرّ إلى أوطانهــا البقــر

ويعرّض الأخطل فى هذا البيت بمقام القيسيين مشيرا إلى أن هؤلاء بعد أن انهزموا فى احتلال مواقع تغلب رجعوا إلى أرضهم القاحلة التى تكثر فيها الحجارة السود. وشبّههم فى رجوعهــم إلى ديارهــم بالبقر، ثمّ امتص جرير المعنى وقــال إنه طرد الأخطل وقومه عن المواقع الخصبة إلى المواقع الوعرة والجدباء وهم لايمتلكون شيئاً عن تلك المواقع.

وقال جرير فى قدرتهم وصلابتهم:

إنّــا وأمّــک مــا تُرجــى ظلامتنا   عند الحفاظ ومــا فى عظمنا خور

ويستحضر هذا البيت فى الذهن البيت التالى للأخطل:

لايســتقلّ ذوو الأضغــان حربهم   ولايبــين فى عيدانهــم خــور

والأخطل هنا استخدم هذا البيت فى مدح بنى أمية وقال لايوجد فيهم ضعف وفتور، وبعده جاء جرير وأخذ المعنى واســتخدمه فى الفخر بأنفســهم، وقال لايعترى صلابتهم وهنٌ.ونرى أن جريراً استخدم نفس القافية التى استخدمها الأخطل.

٢. التناص الشكلى:

إن من يقرأ قصيدة جرير يظهر له بوضوح استخدامه أبيات الأخطل وجمله وكلماته. ونحن فى هذا القســم من هذه الدراســة نريد أن نوضح هذا القسم الذى اعتبره النقاد التناص الشكلى.

أ. *التناص الجملى*: أتى جرير بعدّة جمل من قصيدة الأخطل فى قصيدته، منها:

قال جرير:

قالوا نری الآل یزهی الدوم أو ظعناً   یا بعد منظرهـم ذاک الذی نظروا

حیث یتناص الشطر الثانی مع الشطر الثانی من البیت التالی للأخطل:

إذ ینظـرون وهم یجنـون حنظلهم   إلی الـزوابی بعـد مـا نظـروا

ونری أن جریراً وظف الشطر الثانی الذی اقتبسه من الأخطل توظیفاً جدیداً ومخالفاً لتوظیفه عند الأخطل، ولکن جریرا اسـتخدمه فی نسـیبه حیث یصف نزوح أحبته، أمّا الأخطل فاسـتخدمه فی الهجاء ویقول بعد أن أهلکت الحرب بنی کلیب وذاقوا مرارتها جعلـوا ینظرون إلی مقامنا ویطمعون فیه ثم یسـخرهم مطمعهـم قائلاً: ما أبعد ما أمّلوا وطمعوا فیه.

وقال جریر فی موضع آخر:

لـولا فـوارس یربوع بـذی نجب   ضاق الطریق وأعیا الورد والصدر

إذ اقتبس جریر المصراع الثانی من بیت الأخطل التالی:

ولم یـزل بسـلیم أمـر جاهلهـا   حتی تعایـا بها الإیـراد والصدر

ونری فی هذین البیتین أیضا اختلافا فی توظیف الشـطر الثانی وذلک لأن الشـاعر جریرا اسـتخدم الشـطر المقتبس فی الفخر ویقول إن قومه هم الذیـن یدبّرون الأمور ویعلّمون الناس سـبل الإقبال والإدبار.لکن الأخطل هجا به القیسیین بتعبیره أن عمیر بن الحباب هو الذی یقود سلیماً بجهله وأعجزها تدبیر الأمور حتی لاتعلم سبل الإقبال والإدبار.

وهذا النوع من الاقتباس فی النقائض یسـّمی بتوجیه المعنی وهو أن الشـاعر الثانی یقتبس معانی الشـاعر الأول ویفسرها ویوجهها إلی وجهة یراها لصالحه وتؤید موقفه. (الشایب، ۱۳۷۱ق: ۳۵)

قال جریر:

إن الأخیطـل خنزیـر أطـاف به   إحدی الدواهی التی تخشی وتنتظر

وأخذ جریر المصراع الثانی برمته من الأخطل حیث یقول:

وقد أصابــت كلاباً مــن عداوتنا　　　إحدى الدواهى التى تخشى وتنتظر

وكون الأخطل نصرانيــاً يعطى جريراً مجالاً لتعيير الأخطل بدينه وهو يغتنم الفرصة ويعــير الأخطــل بنصرانيته فى أبيات كثيرة فى نقائضه مع الأخطــل. وبما أن النصرانيين يســتبيحون أكل لحم الخنزير، شــبّه جرير الأخطل فى هذا البيت بخنزير، واســتعان فى وصف ذاک الخنزير بشعر الأخطل بالإتيان بشطر كامل من شعره.

والأخطــل فى البيت المذكور مزج هجاءه بالفخر بالقــول إن قومه هم الذين أوقعوا كلابا قوم جرير فى مصيبة عظيمة يخافها الناس ويتحسبون لوقوعها. فهجاء الأخطل فى هذا البيت هجاء قومى أى هجا قوم جرير، أمّا هجاء جرير فشخصى أى هجا الأخطل نفسه دون قومه.

وتجــدر الإشــارة إلى أن هجاء الأخطل فى هذه القصيدة كلــه هجاء القوم لأنه نظم هذه القصيدة فى عبدالملک بن مروان، فهذه القصيدة قصيدة مدحية. كما جاء فى الكتب التاريخية أن الأخطل لقّب بشــاعر بنى أميــة. (الفاخورى، ١٤٢٧ق: ٤٦٦) وهذا اللقب بســبب مدحــه الخلفاء الأمويين والدفــاع عنهم أمام أعدائهم وهجوهــم. وهو فى هذه القصيــدة يهجو القيســيين والكلبيين – وهم مــن حلفاء الزبيريين – بســبب الصراع السياسى الذى كان قائما بين الحزبين الأموى والزبيرى، فهجاؤه سياسى وحزبى وليس شــخصياً.أمّا هجاء جرير فشخصى وقومى لأن مقامه يختلف عن مقام الأخطل وإنّما هو فى مقام الرّد.

قال جرير:

الآكلــون خبيــث الــزاد وحدهم　　　والنازلــون إذا واراهــم الخمــر

وقال أيضا:

الظاعنون علــى العمياء إن ظعنوا　　　والســائلون بظهر الغيب ما الخبر

وهذا جرير أخذ الشــطر الأول من البيت الأول والشطر الثانى من البيت الثانى من البيت التالى للأخطل:

الآكلــون خبيــث الــزاد وحدهم　　　والســائلون بظهر الغيب ما الخبر

وهذا النوع من التضمين فى النقائض يسـّمى بالقلب وهو أن «يقول الشـاعر الأول هاجياً فيردّ عليه الثانى قالباً عليه معانيه ذاتها مدّعياً أنّها من صفات الأول أو رهطه.» (الشايب، ١٣٧١ق: ٣٥)

ب. *التناص مع كلمة واحدة*: تزاحم فى قصيدة جرير حشد كبير من المفردات التى اسـتخدمها الأخطل فى قصيدته، وهذا الاسـتخدام بعض الأحيان صدفة وغير مقصود ولكن فى كثير من الأحيان واع ومقصود وليس اعتباطيا أو صدفة.

وهنـا نذكر على سـبيل المثال عدّة كلمات اسـتخدمها جرير فى شـعره ونجدها فى شـعر الأخطل أيضا، لكن اسـتخدامها صدفة وليس متعمدا، وهى: الشوق، والمناكب، والأرض، والناس و... .

ينشد جرير:

قل للديار سـقى أطلالـك المطر   قد هجت شـوقاً ومـا تنفع الذكر

وينشد الأخطل:

شـوقاً إليهم ووجداً يـوم أتبعهم   طـرفى ومنهـم بجنبى كوكـب زمر

كما ينشد جرير فى موضع آخر:

بزل كأن الكحيل الصرف ضرّجها   حيث المناكب يلقى رجعها القصر

والأخطل كان قد أنشد:

حثّـوا المطـى فولّتنـا المناكـب   وفى الخـدور إذا باغمتهـا صـور

وهذا جرير يقول:

أحياؤهـم شـر أحيـاء وألأمـه   والأرض تلفـظ موتاهم إذا قبروا

ولكن الأخطل قال:

حتى هبطـن من الـوادى لغضبته   أرضاً تحـّل بهـا شـيبان أو غبر

ثم قال جرير فى مقام آخر:

نرضى عن الله أن الناس قد علموا　　　أن لايفاخرنا من خلقه بشر

بينما الأخطل كان قد قال:

شمس العداوة حتى يستقاد لهم　　　وأعظم الناس أحلاماً إذا قدروا

وأما الكلمات التى تضمنتها قصيدة جرير وأيضا توجد عند الأخطل وتضمينها واع وعن عمد، فهى: المطر، والظفر، ويسروا، وكدر، ونصروا، وعمياء، وبئس، والسكر، ومضر، السوءات، وكفروا، وأثر، وبشر.

جرير:

إن الهذيل بذى بهدى تداركه　　　ليث إذا شدّ من نجداته الظفر

الأخطل:

إلى امرئ لاتعدينا نوافله　　　أظفره الله فليهنئ له الظفر

جرير:

والمقرعين على الخنزير ميسرهم　　　بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا

الأخطل:

ولم يزل بك واشيهم ومكرهم　　　حتى أشاطوا بغيب لحم من يسروا

جرير:

نحن اجتبينا حياض المجد مترعة　　　من حومة لم يخالط صفوها كدر

الأخطل:

بنى أمية نعماكم مجللة　　　تمت فلا فيها منّة ولا كدر

جرير:

أعطوا الخزية والأنصار حكمهم　　　والله عزز بالأنصار من نصروا

الأخطل:

بـنى أمية ناضلـت دونكم   أبناءقومهمآوواوهمنصروا

جرير:

الظاعنون علـى العمياء إن ظعنوا   والسـائلون بظهر الغيب ما الخبر

الأخطل:

مخلّفـون ويقضـى النـاس أمرهم   وهم بغيـب فى عمياء ما شـعروا

جرير:

والمقرعين على الخنزير ميسـرهم   بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا

وأيضا جرير:

مـن كل مخضـرّة الأنيـاب قعّرها   لحم الخنانيص يغلى فوقه السـكر

الأخطل:

بئس الصحاة وبئس الشرب شربهم   إذا جـرى فيهـم المزاء والسـكر

جرير:

موتـوا مـن الغيـظ فى جزيرتكم   لم يقطعـوا بطـن واد دونـه مضر

الأخطل:

قـوم أنابـت إليهـم كل مخزيـة   وكل فاحشـة سـبت بهـا مضـر

جرير:

هلا سكتم فيخفى بعض سوءاتكم   إذ لا يغـير فى قتلاكـم غـير

الأخطل:

على العيارات هداجون قد بلغت   نجـران أو حدثت سـوءاتهم هجر

جرير:

فأحمد الله حمداً لا شريک له   إذ لا يعادلنا من خلقه بشر

الأخطل:

ولا الضباب إذا اخضرّت عيونهم   ولا عصية إلا أنهم بشر

جرير:

جاء الرسول بدين الحق فانتكثوا   وهل يضير رسول الله أن كفروا

الأخطل:

وقيس عيلان أقبلوا رقصاً   فبايعوک جهاراً بعدما كفروا

جرير:

كانت وقائع قلنا لن ترى أبداً   من تغلب بعدها عين ولا أثر

الأخطل:

يعرّفونک رأس ابن الحباب وقد   أضحى وللسيف فى خيشومه أثر

أخذ جرير كما رأينا كثيرا من الكلمات المستعملة فى القافية من قصيدة الأخطل واستعملها فى نفس الموضع. وفى بعض الكلمات اختلاف فى التوظيف عند الشاعرين، فمثلا استخدم الأخطل كلمة "الظفر" فى قافية البيت الذى مدح به الخليفة الأموية ولكن جريرا استخدمها فى البيت الذى افتخر فيه بفوارسهم، أو كلمة "بشر" استعملها الأخطل فى الهجاء ولكن جريرا استعمل نفس الكلمة فى الفخر. وفى بعض الأخر لايوجد اختلاف فى التوظيف، ككلمة "السكر" إذ وظفها كلا الشاعرين فى الهجاء.

النتيجة

كانت تقنية التناص الأدبى واضحة فى قصيدة جرير كما لاحظنا حيث نرى فى بعض الأحيان أن القارئ حينما يقرأ بيتا أو عبارة من قصيدة جرير يتبادر فى ذهنه على الفور قصيدة الأخطل، وسبب هذا الوضوح وهذا الخطور السريع يعود إلى:

- تضمين جرير المعانى المتعددة فى أغراضه الشعرية، التى أخذها عن الأخطل.

- استحضار الأشطر العديدة والعبارات المتعددة فى قصيدته من قصيدة الأخطل. واستحضار بعضها دون النقصان أو الزيادة وبعض الأخر مع النقصان أو الزيادة.

- استخدام حشد كبير من كلمات قصيدة الأخطل مع التغيير فى توظيف بعضها وعدم التغيير فى بعض الأخر.

والتناص فى قصيدة جرير كان واعيا ومقصودا إلا فى بعض الأحيان.

المصادر والمراجع

أبوتمام. ٢٠٠٢م. نقائض جرير والأخطل. شرح وتحقيق: محمد نبيل طريفى. بيروت: دار صادر.

أحمد فرج، حسام. ٢٠٠٣م. *نظرية علم النص رؤية منهجية فى بناء النص النثرى*. تقديم: سليمان عطار ومحمود فهمى حجازى. القاهرة: مكتبة الآداب.

بينس، محمد. ١٩٩٨م. حداثة السؤال. الطبعة الثانية. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الخطيب، رحاب. ٢٠٠٥م. معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الشايب، أحمد. ١٣٧١ق. تاريخ النقائض العربية. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

عزّام، محمد. ٢٠٠١م. النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الفاخورى، حنّا. ١٤٢٧ق. تاريخ الأدب العربى. قم: منشورات ذوى القربى.

محمد شبل، عزّة. ٢٠٠٩م. علم لغة النص النظرية والتطبيق. القاهرة: مكتبة الآداب.

مفتاح، محمد. ١٩٩٢م. تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص). الطبعة الثالثة. بيروت: المركز الثقافى العربى.

المناصرة، عزّ الدين. ٢٠٠٦م. علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتى تفاعلى. الأردن: دار مجد لاوى للنشر والطباعة.

مصر

إبداع
العدد رقم 1
1 يناير 1992



التناص في مسرحية «ليلى والمجنون»

عابد خزندار

يجبرنا صلاح عبد الصبور غصبا لندرك منذ البداية أن مسرحيته تناصية ، فالعنوان يشير إلى ذلك إشارة واضحة ، وهو بذلك يطلب منّا أن نقرأ مسرحيته جنباً إلى جنب مع نص المجنون سواء فيما روى عنه من الشعر، أو في المسرحية التي كتبها احمد شوقي . والشاعر يشير إلى نص شوقي صراحة ويدعونا إلى أن نقراه عندما يقول :

« ما رأيكم في قصة حب
أتذكر أنا مثّلنا في صغرى قصة شوقي الحلوة
مجنون ليلى . »
(ص ٣٨٧)

والمؤلف عندما يشير إلى مسرحية « مجنون ليلى » ، يقرر أنها نص رومانطيقي ، وأن علينا أن نقرأ هذا النص مع نصّه الحداثي :

« لكن .. مجنون ليلى
أعلى درجات الرومانتيكية » .
(ص ٣٨٨)

وفي نص عبد الصبور إلماحة ، أو إشارة ، إلى نص لبريشت ، حيث يقول :

« ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب :
أنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضي ..
أن نعرف حب رفيق لرفيقه .. ».

وهذا يعنى أن سبيل التغيير ، هو سبيل الحب ، وأن القادرين على التغيير هم القادرون على الحب ، وهذا يحيلنا إلى نص إليوت ، وإلى قصيدتيه « اليباب » و« الرجال الجوف » ، أى إلى نص الحداثة ، أو نص العقم ، والعقم مجاز أو ميتافور لإفلاس الحضارة

ربية . ونجد فى المسرحية إحالة ايضاً إلى قصيدة :
ية حب لالفريد بروفروك .

نجد اولا فى هذه الإلماحة إلى قصيدة اليباب لإليوت :

« الزمن المطلق للأنسام لتحمل حبات الخصب السحرية ، وتفرقها فى أرحام حدائقنا الجرداء المختومة بالعقم » . (ص ٣٧٨) .

ثم نجد هاتين الإلماحتين إلى قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

لا يبعث انغاماً إلا القصب الأجوف »
(صفحة ٤٥٥) .

« ليلى تبغى أن تعبر بى الجسر إلى مدن الاحياء »
(صفحة ٥٠٩)

وهذه الإلماحة الأخيرة تشير إلى هذا النص من قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

«Those who have crossed».
With direct eyes to death's other kingdom».

وهى مدينة الاحلام ، أو الفردوس . مملكة الذين احبّوا وكانوا قادرين على العطاء والفداء ، إنهم هم وحدهم الأحياء الذين كتب لهم الخلود . ونص إليوت بدوره يحيلنا إلى نص دانتى . وثمة ايضا إلماحة خفية لا تكاد تبين إلى قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

« ما معنى أن يمنح رجل لامرأة قلبه ! رجل مثلى جاف كالصبار » (صفحة ٤٥٩)

وأرجو ملاحظة الجناس بين الجاف والأجوف ، وهذا النص يحيلنا إلى هذا المقطع من قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

«This is the dead land
This is the cactus land».

و« الأرض الموات » «The dead land» هى « اليباب أو الـ «The wasteland» ، و« الرجال الجوف » هى تكملة أو تذييل لليباب (قصيدة اليباب نشرت فى عام ١٩٢٢ ، وقصيدة « الرجال الجوف » نشرت فى عام ١٩٢٥ وإليوت يتحدث أيضاً عن الرجال الجوف فى هذا المقطع المقتبس من دانتى فى قصيدة اليباب : (الذى يصف فيه العمال وهم يعبرون جسر لندن متجهين إلى عملهم) .

A crowd flowed over London Bridge, so Many,
I had not thought death had undone so many.

« كانوا عديدين ، أولئك الذين عبروا جسر لندن ، لم أكن أحسب أن الموت قد حصد كل هؤلاء » . إنهم الرجال الجوف ، أو الموتى الاحياء .

وكما قلت ثمة إلماحة فى قصيدة برفروك لإليوت أيضا :
«The love song of J. Alfred prufrock».

نجدها فى هذا المقطع من مسرحية « ليلى والمجنون » :

سعيد :

« النسوة يتحدثن ... يرحن ، يجئن
يذكرن مايكل أنجلو

حسان :

« ما هذا ؟

سعيد :

« بيت للشاعر إليوت » (صفحة ٤٩٥)

وإذن فالشاعر عبد الصبور يحرص على أن يذكرنا بأن نصه يضمن نص إليوت . وهو يوضح ما يريد أن يقول إليوت ويقوله هو مقرراً :

« معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل » .

اى اننا أيضا إزاء نساء جوف ، وإزاء الحب كسلعة ، تلف بورق براق ، وعبوة جذابة شانها شأن اية سلعة أخرى . اى Prositution of the market place والتناص فى مسرحية صلاح عبد الصبور لا يتوقف عند إليوت ، بل يتجاوزه إلى شكسبير وبالذات إلى مسرحية الملك لير : والملك لير ــ كما نعرف ، أو كما هو معروف ــ اقدم على تقسيم مملكته بين بناته الثلاث ، جونوريل (Gonoril) وريجان (Regan) وكورديليا (Cordelia) والأخيرة هى أصغر بناته الثلاث ، ولكنه طلب فى مقابل هذه الهبة ، أن تصف كل واحدة منهن حبهاله ، وتقدم الابنتان الكبيرتان على ذلك فى نوع من المزايدة الكلامية والبلاغية ، وعندما يأتى دور كورديليا أو الابنة الصغرى ، فإنها تحجم عن الكلام ، ولا تنبس ببنت شفة ، وكانها تريد أن تقول أن الحب عندما يتحول إلى لغة ، أو كلمات ، فإنه يصبح زائفاً ومبتذلاً ، وبالطبع يكون من جريرة ذلك أن تحرم من نصيبها من الملك وهذا ما يؤكده لنا عبد الصبور مقرراً أن الحب لا يمكن ان يكون لغة ، وإنما فعل :

« حبك لى
ماذا يعنى الحب لديك
فلقد اصبح لفظاً من كثرة ما يعنيه ..
لا يعنى شيئاً »

(صفحة ٤٥٩)

اى أن الحب كلغة ليس إلا انغاماً يصدرها القصب الأجوف .

ثم نأتى إلى ميراث الماضى الثقيل الذى أشار إليه بريشت ، والذى دفع رئيس التحرير إلى أن يزكى عواطف الحب فى محررى مجلته بتمثيل « مسرحية مجنون ليلى » علهم يحبون ، وعلّهم نتيجة لذلك يغيرون واقعهم والواقع المحيط بهم ، وعينه بالذات على سعيد ، وعلى « ليلى » ، وهذا هو اسمها الفعلى . ولكن سعيداً مثقل بميراث الماضى ، الذى تحدث عنه بريشت ، وهو يصف هذا الماضى قائلاً :

« أمى كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه بغض الموت

كانت حين ينام سعيدا بفتوته المنهوكة كل مساء تهرع للحمام لتستفرغ ما فى معدتها من زاد أو ماء قد سممه ريقه

لا ابغى أن افتح غرفة تذكاراتى السوداء » (صفحة ٤٧٧)

وسعيد يؤكد ما سبق بوطأة الماضى عليه قائلاً :

« صنعت منى الأيام المرة إنساناً مهزوماً» (صفحة ٤٨٨)

وإذا كان سعيد غير قادر على الحب ، فما هو حال أبطال المسرحية الآخرين ، أى محررى الصحيفة المعارضة التى تسعى إلى تغيير الواقع . إنهم يتجمعون فى المساء (اقصد الذكور منهم) فى حانة رخيصة تتردد عليها بائعات الهوى ، إنهم لا يعرفون الحب ، ولكن يسعون إلى لحظة لقاء جسدى عابر ، أو سلعة جسدية ، وهو ما يتضح لنا من هذا الحوار بين زياد وحسان :

زياد : « حدثني ... حسان
لم تهفو للعهر كما يهفو الصرصار إلى الأوساخ »
حسان : « يبدو أن العالم عاهر » (٤٩٧)

ومعنى أن العالم عاهر ، هو أنه عقيم ، أى أننا نجد أنفسنا إزاء « اليباب » أو «The waste land» وفي نفس الوقت إزاء رواية « يوليس » والفصل الخاص بنوزيكا .

ولكن ماذا عن ليلى ؟ هل هى قادرة على الحب . نفهم من المسرحية أنها كأى فتاة بورجوازية تتطلع إلى الزواج ، ومن سعيد بالذات ، أى أنها لا تسعى إلى الحب ، وبالتالى إلى التغيير ، وعندما تيأس من سعيد تسلم نفسها لحسان ، فى خيانة مزدوجة ، ففى الوقت الذى تخون فيه سعيدا ، يكون حسان قد خان رفاقه ، بعد أن تعرض للسجن والتعذيب ، وبلّغ المباحث عن أسمائهم والنتيجة النهائية هى العقم واليباب .

على أن المؤلف « عبد الصبور » يقدم حلاً أو أملاً ، لإعادة الحب أو الخصب إلى اليباب وأرض العقم ، وهو الزعيم أو المنقذ ، أو المستبد العادل الذى يحل كل المشاكل بجرة قلم . وصلاح عبد الصبور تصالح فى حياته مع هذا الحاكم وأيده .

ولكن هل جاءت النهاية ، كما كان يتوقعها . التاريخ يقول لنا : لا .

ولكن ما هو الحل ؟

الحل هو أن نحب . ولكن هل نستطيع أن نفعل ذلك فى ظل المجتمع الاستهلاكى ؟ تلك هى المسألة .

سوريا

المعرفة
العدد رقم 523
1 أبريل 2007

الدراسات والبحوث

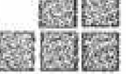




التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي

د.أحمد طعمة حلبي*

التناص Intertextuality نظرية غدت معروفة بكثرة في الساحة النقدية المعاصرة، وهي في أبسط معانيها تعني وجود تفاعلات أو وشائج أو علائق بين نص وآخر، وما دامت هذه النظرية من الشهرة بمكان، فإننا لن نخوض في تعريفها وتحديد أبعادها، ولن نخوض أيضا في التنظير لها، وعرض المصطلحات المتعلقة بها، وسنبدأ مباشرة بالممارسة النقدية التناصية الإجرائية، لأنها -باعتقادنا- هي جوهر العملية التناصية، وهذه الممارسة النقدية ستتناول التراث الشعبي في شعر البياتي.



* ناقد وأستاذ جامعي (سورية).
العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

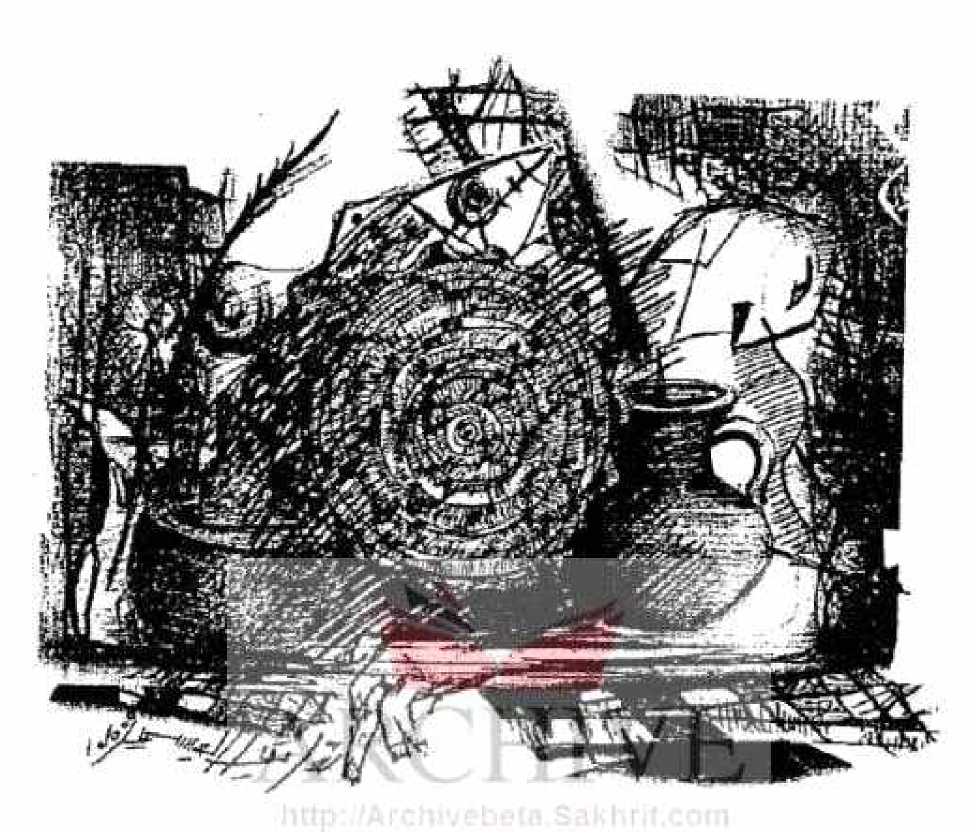
ويعد التراث الشعبي، بأشكاله المتنوعة (الحكاية- المثل- الأغنية...)، من أهم مصادر الشعر العربي المعاصر، نظراً لأنه ينبع من اللاوعي، واللاشعور الجمعي للإنسان، ولامتداده بعيداً في أعماق التاريخ الإنساني، واستمراره حتى الآن، كما إنه يعبر عن تمرد الشعب العربي منذ عصوره الأولى، وحتى يومنا هذا، على الظلم والجور، وعن تطلعه إلى الحرية والعدالة.

ويتميز التراث الشعبي بجملة من الخصائص، من أهمها ارتكازه على الواقع الذي يعيشه الناس كافة، وتعبيره عن الاهتمامات الروحية لهم، ويظهر ذلك من خلال المضمون الذي يقدّمه، فهو لا يهتم بسرد الحوادث التاريخية، بقدر ما يهتم بالتعبير عن رأي الناس تجاه حوادث عصرهم. كما يتميز التراث الشعبي بتعبيره عن قضايا الناس، وتطلعاتهم، وآمالهم كافة، ولا يهتم بما هو خاص أو فردي.

والتراث الشعبي يعبر أيضاً عن تجربة عامة أولية، لا تعقيد فيها ولا عمق، ويعالج قضايا كبرى كالصدق، والكذب، والوفاء، والخيانة.. وهو حيّ في ضمائر الناس، لأنه خلاصة تجارب إنسانية ممتدة منذ أزمان سحيقة.

وإن الدارس للشعر العربي المعاصر، يلاحظ لجوءه الحميم إلى الحكايات، والأغاني، والأمثال الشعبية، وذلك عن طريق اقتباس مقاطع، أو عناوين، أو استحضار شخصيات منها، أو عن طريق الاتكاء على إطارها العام، أو استيحائها، وذلك بهدف إسقاطها على الواقع المعاصر، أو على الفكرة أو القضية التي يعالجها، ليقدّم لنا في النهاية رؤية شعرية خاصة لتلك الفكرة وتلك القضية.

وقد تأثر البياتي بالتراث الشعبي أيمّا تأثر، فقد تركت أغاني قريته في نفسه أثراً بالغاً، وحفرت عميقاً في ذاكرته، كما كانت تلك الأغاني -كما يقول- متطابقة تماماً مع إحساسه بشعر الحياة نفسها، المتجسد في الناس، والبيوت، والطبيعة...[1]. وقد اعتمد البياتي -في تفاعله مع التراث الشعبي- على قصص وحكايا ألف ليلة وليلة، موظّفاً بعض تلك القصص في خدمة تجربته الشعرية.



أ- الحكايات الشعبية:

ظفرت شخصية السندباد[٢] باهتمام البياتي، والسندباد أحد أبطال قصص ألف ليلة وليلة، كان تاجراً مغامراً يجوب البحار، ويتعرض للأهوال والمخاطر، بحثاً عن الكسب، وحباً في المغامرة واكتشاف المجهول، وقد امتزجت ملامح السندباد بملامح البياتي نفسه، إذ وجد البياتي في ملامح السندباد المغامر الجوّال، ما يحمل أبعاداً من مغامرته هو في منافيه، وهذا ما دفعه إلى تقمص هذه الشخصية، ليصبح هو نفسه سندباد عصره. لكنّ هذه الشخصية تحمل عند البياتي أبعاداً نفسيةً، ودلالات فكرية عديدة، وذلك تبعاً للموقف الذي ينطلق منه البياتي، فالسندباد كما في قصيدة (الجرادة الذهبية) بشير الأمل والخلاص من هذا الواقع، ورمز للبعث والخصب:[٣]

الموتُ في الحياة

نومٌ بلا بعثٍ ولا رقاد

فلتنفخي، أيتها الساحرة، الرماد

لعل سندباد

يُشعل في صيحته جزائر الهند، وأرخبيلَ

بحر الروم

يحمل في مركبه للأمم المغلوبة البشارة

وعُشْبَهُ ونارهْ

إلى الذين دُفنوا أحياءً في المغارة

وقاتلوا مع الملايين التي تئن في أغلالها،

ووقعوا في الأسرْ

وأعدموا في الفجر

وهم يغنون أغاني النصر.

وتتغير دلالة السندباد في قصيدة (الحرف العائد)، إذ تسيطر أجواء الحزن والكآبة على البياتي، الذي هدّته سنو النفي والغربة، فيصبح سندباده رمزاً للشاعر الذي يعاني في سبيل الحرف، الكلمة، ويجوب العالم منتقلاً من منفى إلى منفى، في سبيل الحفاظ على قداسة الكلمة وحريتها. ولعل تعدد المنافي، التي تعرض لها البياتي، قد قضت باستمرارية تجوال السندباد/ البياتي، واستحالة عودته إلى وطنه، لتنتهي الرحلة أخيراً، بموت السندباد مقتولاً، يقول البياتي في تلك القصيدة:[٤]

أيها الحرفُ

الذي علمني جُوبَ البحار

سندبادي مات مقتولاً على مركب نار

وطني المنفى

ومنفاي إلى الأحباب دار

أيها الحرف المدمَّى

أيها المنفيُّ

يا محضَ شعار

إنني أحمل بغداد معي في القلب من دارٍ لدار.

ويلحظ المتلقي أن فاعلية التناص مع شخصية السندباد، في المقطع السابق، قد تحققت من خلال الربط المحكم، بين تجربة البياتي الشعرية الخاصة، وشخصية السندباد، الذي جعل منه البياتي معادلاً لتجربته الخاصة، وقد أظهرت هذه الفاعلية قدرة البياتي، ليس فقط على تمثل تلك الشخصية، بل على توليد دلالات جديدة لها.

ويستمر البياتي في استدعاء أجواء ألف ليلة وليلة السحرية، وقصصها العجيبة، فها هو يستحضر حكاية علاء الدين ومصباحه السحري، رغبة منه في الهرب من هذا الواقع،

إلى عالم سحري خيالي حُلُمي، يحقق فيه كلَّ مالم يستطع تحقيقه في اليقظة، ويعوّض فيه عن كل تطلعاته وآماله، التي ربما لا تتحقق إلا في الأحلام، يقول البياتي في قصيدته (شيء من ألف ليلة):[٥]

أطيرُ كل ليلةٍ على جوادي الأسود المجنحِ المسحور

إلى بلادٍ لم تزوريها، ولم تنتظري وحيدةً، في بابها المهجور

أحمل ناري، ورمادي، نحو سفح جبلِ الخرافة

ألتفُّ في عباءةِ النجوم

منتظراً محموم

على جوادي الأسود المسحور

أحملُ مصباحَ علاء الدين.

وتتعمق دلالة مصباح علاء الدين عند البياتي، ليصبح هذا المصباح رمزاً لقوى غيبية تصنع المعجزات، وخوارق العادات، وتأتي بالعجيب المذهل، وترتبط هذه الدلالة عنده بالإلهام الشعري، حيث يتحول مصباح علاء الدين إلى قدرة خارقة، تلهم البياتي الشعر، وتجعله طوع بنانه، يقول البياتي في قصيدته (قصيدتان إلى نادية) مخاطباً ابنته نادية[٦]

صغيرتي... نادية

رأيت الله في سماء عينيكِ

رأيت الله والإنسان

وجدت مصباح علاء الدين

والجزائر المرجان

قلتُ لشعري كُنْ!

فلبّى عبده

وكان

غداً بمصباح علاء الدين من جزائر المرجان

أعود يا صغيرتي إليك، بالأزهار

من نهاية البستان.

وهكذا تتسع مدلولات حكاية مصباح علاء الدين، عند البياتي، لتكسب تجربته الشعرية شمولية ورحابة، استطاع من خلالهما أن يعبر عن هاجسه الشعري، ونضاله في سبيل حرية الكلمة، وأن يحقق -ولو على سبيل الحلم- مدينته الفاضلة، التي ظل ينشدها طيلة حياته.

وثمة حكاية شعبية أخرى، أمدّت البياتي بصور مشابهة لواقعنا المؤلم، ففي قصيدة (محنة أبي العلاء) يستحضر البياتي قصة فارس النحاس[٧]، وهو تمثال من النحاس،

وُضعت عليه الطلاسم السحرية، ووضع على أبواب مدينة مسحورة، ضرب النوم أهلها، فلا يستطيعون الاستيقاظ ما دام هذا التمثال قائماً على تلك الأبواب. وقد استغل البياتي هذه القصة لتعرية هذا الواقع المخزي للأمة، وفضحه، وكشف زيفه وتفاهته، مماثلاً بين حالة إنسان تلك المدينة المسحورة، الذي يظل نائماً، ولا يستيقظ، وحاله إنساننا المعاصر الذي تسيطر عليه العبثية، فيروح ويغدو بلا فائدة أو هدف، والذي هو ميت في صورة حيّ، يقول البياتي في تلك القصيدة:[٨]

لمن تغني هذه الجنادبَ؟
لمن تضيء هذه الكواكب؟
لمن تدق هذه الأجراس؟
وأين يمضي الناس؟
هذا بلا أمسٍ، وهذا غدهُ قيثارة خرساء
داعَبَها، فانقطعت أوتارها ولاذ بالصهباء
وذا بلا وجهٍ، بلا مدينةٍ، وذا بلا قناع
أشعلَ في الهشيم ناراً وانتهى الصراع
وذا بلا شراع
أبحر حول بيته وعادْ
حياته رمادْ
وليلُهُ سهاد
يا موتُ! يا نعاسُ!
لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان
وفارس النحاس
في ساحة المدينة.

البياتي في المقطع السابق ومن خلال تناصه مع حكاية فارس النحاس وأهل المدينة المسحورة، يعرض بعض مشاهد التناقض والعبث، التي تسيطر على الإنسان المعاصر، فالكواكب تضيء لأناس لا يبصرون، والأجراس تدق لأناس لا يسمعون،... أناس لا يملكون أصلاً، ولا جذراً، أناس خاوين، حياتهم مبعثرة، وليلهم أرق وعذاب.

ب - الأمثال الشعبية:

يظهر التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي، على وجه آخر، هو الأمثال، والمثل -كما هو معروف- يتميز بغنى عميق وواسع، لأنه خلاصة وخبرات الشعوب كافة، وهو سريع الانتشار بين عامة الناس، ويتميز بالتكثيف والإيجاز وهو يهدف إلى إيصال ما لدى المبدع إلى المتلقي بشكل سريع، وقد استعان به البياتي، لما يحمله من دلالات، ورموز عميقة مكثفة.

وثمة نصوص شعرية كثيرة، استحضر

فيها البياتي بعض الأمثال الشعبية، ففي قصيدته (أبو زيد السروجي) يستدعي المثل القديم: ((إنه ليعلم من أين تؤكل الكتف))[9]، فيقول[10]

صنعتُه تقبيل أيدي الناسِ والغناء
وشتمهم، لأنه حرباء
يعرف من أين وكيف تؤكل الأكتافُ
والأثداء.

وقد هدف البياتي من وراء استحضار هذا المثل، تقديم صورة واضحة وبسيطة، لذلك الرجل الانتهازي الوصولي، ذي الوجوه المتعددة، الذي لا يمتلك ضميراً أو مبدأ، والذي مهمته في هذه الحياة، العيش على حبك المؤامرات، والدسائس، والنيل ممن أحسنوا إليه.

وفي قصيدة (سوق القرية) يستثمر البياتي المثل القائل:[11] ((ما حك جلدك مثل ظفرك)) في تصوير حالة القرية، وتقديم مشاهد متنوعة ومختلفة للناس فيها، وما تغصّ به من تناقضات وعجائب، وما تحتويه من صور التخلف والفقر:[12]

الشمسُ، والحمُرُ الهزيلةُ، والذبابْ
وحذاءُ جنديٍّ قديم
يتداول الأيدي، وفلاحٌ يحدِّقُ في الفراغ،
((في مطلع العامِ الجديدْ
يداي تمتلئان حتماً بالنقودْ
وسأشتري هذا الحذاءْ))
وصياحُ ديكٍ فرَّ من قفصٍ، وقديسٌ صغير:
((ماحكَّ جلدكَ مثلُ ظفرك)).

وفي قصيدة (النابحون في العاصفة) يستدعي البياتي القول الشعبي: ((يعمل من الحبة قبة))[13] لتأكيد تفاهة الاستغلاليين، وسقوطهم الحتمي، هؤلاء النابحين في العاصفة، الذين يبيعون ضمائرهم، ويقفون في وجه ثورة الشعب ونهضته، ويظلون أذناباً موالية لأسيادهم الذين يريدون القضاء على الشعوب:[14]

والنابحون تمزقوا
كضفادع النهر الصغير
باعوا الضمير
رقصوا على شتى الحبال
صنعوا قباب
من حبةٍ، لكنها شمس العراق

طلعت عليهم

أحرقت تلك الحبال.

ويتحدث البياتي في قصيدته (الباب المضاء) عن معاناة الفقراء، الذين يحلمون بانبثاق الفجر/ الثورة، وينتظرون بزوغ شمس الحرية والعدالة، وعن المستغلين الذين يقامرون بأرواح هؤلاء الناس، مستلهماً المثل المضمّن في البيت القائل[15]

تعدو الذئاب على من لا كلاب له

وتتقي صولة المستأسد الحامي

يقول البياتي في تلك القصيدة:[16]

الليل والباب المضاء وأصدقائي الميتون

بلا وجوه يحلمون

بالفجر والحمّى، وصُنّاعُ الظلام

يتاجرون بما تبقى من سموم

((كل الدروب، هنا، إلى روما تؤدي))

والذئاب

تسطو على مَنْ لا كلاب له، وسفاكو الدماء

يقامرون بما تبقى من رصيد.

وواضح أن البياتي، من خلال استحضار هذا المثل، يريد تأكيد أن الحق الذي لا يُدافع عنه بالقوة يضيع ويموت، فالذئاب لا تتعرض للماشية التي تحرسها الكلاب، بل تتعرض لتلك الماشية التي هي من غير حرّاس. وواضح أيضاً أن البياتي في المقطع نفسه يحدث تناصاً مباشراً مع المثل القائل: ((كل الطرق تؤدي إلى روما)) وهو مثل معاصر، وله مثيل هو: ((كل الدروب تؤدي إلى الطاحون)).

وهكذا وجدنا أن استلهام البياتي للتراث الشعبي لم يكن لغرض الزينة أو استعراض الثقافة، بل كان استلهاماً هادفاً وفاعلاً. أراد له البياتي أن يكون جسراً بين الماضي (التراث الشعبي) والحاضر (الواقع المعاصر)، وخاصة أن مآسي الإنسان العربي وأحزانه اليوم تتكرر باستمرار، وقد وجد البياتي في هذا التراث ما يمثل الجذر الإنساني الواحد، الذي يغذّي روح الإنسان، ويمدّه بنسغ ثقافي ومعرفي واحد.

ومما سبق نستنتج ما يلي:

١- تكثر في شعر البياتي ثلاثة أنواع من الحكايات الشعبية وهي: أ- حكايات تحمل دلائل النجاة وبشائر الخلاص (السندباد). ب- حكايات مغرقة في الخيال تحقق للبياتي عالماً سحرياً خيالياً، يحقق من خلاله ما لم

يستطع تحقيقه على أرض الواقع (مصباح علاء الدين). ج – حكايات تفضح الواقع المزيف المخزي لهذا العصر (محنة أبي العلاء- فارس النحاس).

٢- يكثر في شعر البياتي أيضاً الأمثال الشعبية التي تحث على الدفاع عن الحقوق، كما يكثر فيه أيضاً أمثال تفضح الانتهازيين والوصوليين وأصحاب الوجوه المتعددة.

برزت من خلال التراث الشعبي مواضيع: العذاب، والانبعاث، والفقر، والعبثية، والانتهازية.

الحواشي

(١) البياتي (تجربتي الشعرية) ص١٤.
(٢) ينظر (ألف ليلة وليلة) ١/٢ وما بعدها.
(٣) الديوان ٢/١٨٠- ١٨١.
(٤) الديوان ١/٤٣٠.
(٥) الديوان ٢/١٧٤.
(٦) الديوان ١/٤٧٦.
(٧) ينظر: (ألف ليلة وليلة) ١/٥٣.
(٨) الديوان ٢/٢٤-٢٥.
(٩) الميداني النيسابوري (مجمع الأمثال) ١/٤٢.
(١٠) الديوان ١/٤٠٥.
(١١) الزمخشري. جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (أساس البلاغة) تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د.تا، ص٩١.
(١٢) الديوان ١/١٤٨.
(١٣) أبو سعد. أحمد (قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية) مكتبة لبنان، بيروت،ط١، ١٩٨٧ص ٣٨٨.
(١٤) الديوان ١/٣٠٣-٣٠٤.
(١٥) البيت للنابغة. ينظر: أبو الفرج الأصفهاني (الأغاني) دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.تا(نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية) ١/٧٩.
(١٦) الديوان ١/٣٢٠.

المصادر والمراجع

- الأصفهاني. أبو الفرج (الأغاني) دار إحياء التراث العربي، بيروت، (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية) بلا تاريخ.
- البياتي. عبد الوهاب (تجربتي الشعرية) منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨. (الديوان) دار العودة، بيروت،ط. رابعة، ١٩٩٠.
- الزمخشري. محمود بن عمر (أساس البلاغة) تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ.
- أبو سعد. أحمد (قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية) مكتبة لبنان، ١٩٨٧.
- مؤلف مجهول (ألف ليلة وليلة) تقديم: عفيف حاطوم، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩.
- الميداني النيسابوري. أحمد بن عمر (مجمع الأمثال) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥.

سوريا

التراث العربي
العدد رقم 130-131
1 أكتوبر 2013

التناص مع الحكايات الشّعبيّة في الشّعر العربي الحديث والمعاصر (دراسة تطبيقيّة)

□ أ. د.جودت إبراهيم *

ملخص البحث

إنّ أيّ نص فنيّ مكونٌ من نصوص أخرى[1]. ولعلّ مصطلح التّناصّ مدينٌ في نشوئه لميخائيل باختين ثمّ أخذت كريستيفا مفهوم (الحواريّة) عن باختين، ووضعت له مصطلح التّناصّ، وأشار نقادنا العرب القدماء إلى أنّ المؤلّف مجموعة من النّصوصّ عبّروا عنها بأن الشّعر صناعة، ولعلّ شعراء العربية منذ العصر الجاهلي مارسوا في إبداعهم التّناصّ إذ تفاعلت نصوصهم مع نصوص غيرهم [2]. وعرف النقد الأدبي العربي القديم مجموعة من المصطلحات النقديّة التي تقترب جداً من مفهوم التّناصّ منها الاقتباس والتضمين والمعارضة والنقيضة والسرقة الأدبيّة وغيرها... وظهر مصطلح التّناصّ عربياً في جهود النّقاد المغاربة أمثال: محمد بنّيسو محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض ليعني أنّ التّناصّ هو حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق وآخر حاضر لإنتاج نص لاحق.

قمنا في هذا البحث بدراسة التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة في الشعر العربي الحديث والمعاصر في أعمال عدد من الشعراء العرب المعاصرين يزيدون على خمسة عشر شاعراً راعينا في اختيارهم أن يمثّلوا أكثر البلدان العربيّة خلال القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

---

* أستاذ في جامعة البعث. حمص، سوريّة .

(1) بنّيس، محمّد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال - الدار البيضاء، ج:٣، ط:٢، ١٩٩٦م. ص١٨٣.

(2) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي – النص – السياق، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط:١، ١٩٩٨م. ص١٠٠.

١ ـ مقدّمة:

يُعرّف محمد مفتاح التّناصّ بقوله: "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيّات مختلفة" (١). ويرى أنّ التّناصّ شيء لامناص منه (٢). وكأنّه يكرّر مقولة بارت: إنّ "التّناصّ قَدَرُ كلّ نصٍ مهما كان جنسه"(٣). ويرى عبد الملك مرتاض أنّ التّناصّ هو حدوث علاقة تفاعليّة بين نصّ سابق وآخر حاضر لإنتاج نص لاحق(٤).

أمّا الغذّامي فيقترح مصطلح تداخل النّصوصّ والنّصوصّ المتداخلة يقول: "النّصّ الماثل أمامنا هو نتاج لملايين النّصوصّ المختزنة في الذّاكرة الإنسانية خاصةً في شقها لا الواعي" (٥). ونجد تكراراً لمقولات كريستيفا وبارت وريفاتير وغيرهم.

٢ـ الدراسة التطبيقيّة:

قمنا في هذا البحث بدراسة التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة في الشعر العربي الحديث والمعاصر في أعمال عدد من الشعراء العرب المعاصرين يزيدون على خمسة عشر شاعراً راعينا في اختيارهم أن يمثّلوا أكثر البلدان العربيّة خلال القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين. ومن هؤلاء الشعراء نزار قبّاني وأدونيس (سوريّة) وإلياس أبو شبكة وإيليا أبو ماضي والأخطل الصّغير (لبنان) وبدر شاكر السيّاب (العراق) ومحمود درويش (فلسطين) وسعاد الصّباح (الكويت) وعبد العزيز المقالح وعبد الله البردوني (اليمن) وقاسم حدّاد (البحرين) وأحمد شوقي وأمل دُنْقُل (مصر) ومحمّد الفيتوري (السودان) وأحمد رفيق مهدوي(ليبيا) وأبو القاسم الشّابي(تونس)... وغيرهم.

٣ ـ التناصّ مع الحكايات الشعبيّة:

يشكلُ التراثُ جزءاً مهماً من تاريخنا، ومكوّناً من مكونات ثقافتنا، والإنسان مع نموّه يكتسبُ معرفته بهذا التراث، وكلّما كان الإنسان يسعى وراء تحصيل العلم، ازدادت معرفته بهذا التراث. ويشكّل التراث بمختلف جوانبه جزءاً مهمّاً من ثقافة الشاعر لاسيما أنّه ابن بيئةٍ التَحَمَ بتفاصيلها المعاشة، وتفاعل معها، فاستلهم بعض جوانبها في شعره، إضافة إلى التراث العربي المعروف لدى متلقّيه، والذي يخلق تواصلاً معه. و« التراث هو النتاج الثقافي

---

(١) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري: ص١٢١

(٢) نفسه: ص١٢٣.

(٣) سومفيل، ليون، وآخرون: دراسات في النّصّ والتّناصّيه: ص٣٨.

(٤) نفسه: ص٥٥- ٥٨.

(٥) الغذّامي: عبد الله: لماذا النّقد اللغوي: ص١٥.

الاجتماعي والمادي لأفراد الشعب، المكتوب والشفوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد أو القريب».[١] وهو ناتج تراكم كمّي وكيفي لخبرات طويلة تعود إلى بدء استقرار الإنسان على الأرض وارتباطه بها، وأنّه ناتج تفاعل جدلي داخل هذا المجتمع، وبينه وبين بيئته الطبيعية، وبينه وبين المجتمعات الأخرى، والثقافات التي أتاحت لها الأحداث أن تتماس مع ثقافته، عبر تطور زمني شكّل في النهاية منظومة فكرية تندرج في إطارها مفاهيمه الاجتماعية، وتتشكل في ضوئها أنماطه السلوكيّة، بل ورؤاه السياسية [٢].

لقد تعددت أشكال التراث الشعبي من سير، وأمثال، ونكتة، وأغنية شعبية، وحكاية وغيرها، وكلّها تعطي الشاعر إذا ما استلهمها قدرة على التعبير عن شعوره. والعودة إلى التراث الشعبي، وتضمين الأدب بحكمه ومواعظه، وحتى بلهجته المتّصلة بأعرافه وتقاليده هي أوضح مثال على ذلك التفاعل الحي بين أجزاء التاريخ، فكأنّ الأديب باستلهامه إيّاها ((صوت ضمن سيمفونية من الأصوات التي تتجاوب عبر الزمن، وعبر حدود المكان واللغة والجنس والحضارات بعامة)) [٣]. لذا فإنّ العودة إلى هذا التراث بأمثاله، وتعابيره البسيطة، هي أشبه بالرموز الشفّافة الموحية.

وبحكم نشأة الشاعر نزار قبّاني في حارةٍ شعبيّةٍ من حارات دمشق القديمة، تكوّن لديه موروثٌ شعبيٌّ كبير انعكسَ في شعره بشكلٍ واضح، إضافةً إلى تأثّره بالتراثِ الشّعبيِّ العالميِّ نتيجةً لأسفاره الكثيرة، يقول نزار في قصيدة "تكتبين الشّعر وأوقّع أنا":

هكذا أنتِ منذ ثلاثين سنهْ
منذ ثلاثمائة سنهْ..
منذ ثلاثةِ آلافِ سَنهْ..
إعصارٌ محبوسٌ في زجاجةْ..[٤]

ونلاحظ هنا استلهام الشّاعر لحكاية (علاء الدّين والفانوس السحري) بعد امتصاص دلالتها، وإعادة إنتاجها بما يناسبُ نصّهُ مقيماً علاقته التّناصيّة معها على النحو الآتي:

---

[١] الفقس، د.روعة عبد الحميد: التّناصّ في الشّعر العربيّ (الشّعر الفلسطينيّ أنموذجاً)، مراجعةد.جودت إبراهيم، دار المعارف- حمص، ٢٠٠٨م.: ص٢٦٩.

[٢] القمني، سيد محمود: الأسطورة والتراث، ط ٢ ١٩٩٣، الناشر سينا للنشر، ص ١٧ - ١٨

[٣] المرجع نفسه – ص ٣١٠

[٤] قبّاني، نزار: تكتبين الشّعر وأوقع أنا: مج٢، ص٩٠٠.

الدال (الحكائي)	المدلول (الخاصّ بالشاعر)
علاء الدين	الشّاعر
عفريت الفانوس	المرأة التي يخاطبها الشّعر

ويستلهم الشاعر شخصيات من الموروث الشّعبيّ مثل شهريار وعنترة وديك الجنّ الحمصي ومن ذلك قوله في قصيدة "ديك الجنّ الدمشقيّ":

ولقد قتلتكِ عشرَ مرّاتٍ
ولكنّي فشلتُ
وظننتُ، والسكّين تلمعُ
في يدي، أنّي انتصرتُ
وحملتُ جثتكِ الصغيرةَ
طيَّ أعماقي وسرتُ
وبحثتُ عن قبرٍ لها..
تحت الظلام فما وجدتُ
وهربتُ منكِ..وراعني
أنّي إليكِ..أنا هربتُ
حسناءُ..لم أقتلكِ أنتِ..
وإنّما نفسي..قَتلتُ..[1]

في هذه القصيدة يستلهم الشّاعر قصّة (ديك الجنّ الحمصي) المعروفة في تراثنا الشّعبيّ، وديك الجنّ هذا كان معاصراً لأبي تمّام، قتلَ حبيبته "ورد" بعد أن دسَّ له عليها ابن عمه بالخيانةِ، ولكنّه عندما اكتشف الحقيقة أحرقَ جثتها وصنعَ من رمادها كأساً يشرب فيه الخمرَ ويبكي على قبرها، ولم ينكر نزار هذا الاستلهام فقد صرّح بذلكَ بدءاً بعنوان القصيدة ومروراً بما ترويه هذه القصيدة وما تنتهي إليه، فهو بتبديله نسبة ديكِ الجنّ من الحمصيّ إلى الدمشقيّ يَعربُ عن إيجاد ضالّته الفنيّة في قناع ديكِ الجنّ وجعله معادلاً له في هذه التجربة، فقد وجدَ نزار في

---

[1] قبّاني، نزار: ديك الجنّ الدمشقيّ: مج١، ص٥٥٠- ٥٥١.

المضمون الخارق لهذه الأسطورة التاريخيّة وما تتصف به من وضوح وشفافية وينابيع اجتماعيّة وتاريخيّة ما يخدم رؤياه الشّعريّة فحوّلَ القصّة كلها في هذا الاتجاه.

واحتل التراث القديم مرتبة متقدمة من خلال الرموز والإشارات في شعر **خليل مطران** ولا بدّ لكل عارف بهذا التراث التليد أنْ يترك بصمة واضحة في شعره، يقول مطران:

عَجَبٌ ضَخَامَتُهَا وَدِقَّةُ صُنْعِهَا كَمْ رِقَّةٍ مَعَ غِلْظَةِ الأَعْضَاءِ
مَنْ كَانَ يَحْسِبُ أَنَّ عَنْتَرَةً يُرَى مُتَفَوِّقاً ظَرْفاً عَلَى الشُّعَرَاءِ

ونلحظ في بيته الثاني قوله " عنترة يُرى متفوقاً ". فمن المسلّم به أنّ عنترة تفوّق بجودة شعره وظرافته، فالشاعر يوظّف هذه الدراية التي صبغها فكرة بهذا البيت. وهذا يؤكد لنا أن الشّاعر يقيم وزناً مهماً للتراث المخلّد في ذاكرته ويسمى هذا النوع من التناصّ، التناصّ بالمعنى ونوعه إشاري. ونلمح مرة ثانية ذلك في قوله:

مَا كَانَ عَنْتَرَةٌ فِي القَوْمِ غَيْرَ فَتًى يَرَى لَهُمْ مَا يَرَاهُ قَادَةُ الأُمَمِ
إِنْ أَمْكَنَ الحُبُّ مِنْهُ حِينَ خَلْوَتِهِ فَأَسْمَعَ النَّاسَ فِيهِ أَشْوَقَ النَّغَمِ

فهو ها هنا يشير إلى المكانة التي احتلها عنترة في قومه بعد أن ظهرت فروسيته وشجاعته ونبله فهو تناصّ بالمعنى من حيث الاقتباس من التراث العربي القديم من خلال رمز (عنترة) الرمز الشعبي المعروف ببطولته. ويظهر ذلك مرة أخرى من خلال قوله:

عَلَى أَنَّ لَيْلَى بَعْدَ عَامٍ تَصَرَّمَا سَلَتْ وَسَلاَ المُغْرِي لَهَا مَا تَقَدَّمَا
وَعَاشَ جَمِيلٌ نَاعِمَ البَالِ مُكْرَمَا كَأَنَّهُمَا لَمْ يَسْتَبِيحَا مُحَرَّمَا

هذه هي قصيدة "الجنين الشهيد" وهي قصيدة ممتازة أطلق عليها بعض النقاد المحدثين إلياذة العصر الحديث، وتتضمن قصّة واقعيّة جرت في مصر حضر الشاعر وقائعها، كما شهد حكاية العاشقين، وهنا استحضار **قصة مجنون ليلى** من التراث الشعبي وهي قصة عشق معروفة.

والتاريخ العربي مليء بالحكايات الشعبية، التي أصبحت جزءاً من التراث العربي، ومكوّناً أساسياً من مكونات الثقافة العربية. ولم يكن **محمود درويش** ـ بمخزونه الثقافي الكبير ـ غافلاً عن هذا التراث الثقافي، إذ نراهُ يتفاعل مع هذه الحكايات الشعبيّة، ومنها حكاية السندباد هذا البطل الشعبي الذي يحب المغامرة حالماً بالأفضل، وإنّ هذهِ الحكاية تثيرُ في نفس الشاعر وشعبهِ معاني ارتكاب المخاطر، وهي هنا محاربة الكيان الصهيوني، وتحمّل الشدائد في سبيل الحصول على الحقوق المغتصبة، فيقول محمود درويش:

صوتك الشفّاف..كم لفَّ شراعَ السنغيبوبةِ

عبرَ البحار

يغزلُ الزّرقةَ لحناً بين أضلاعِ الفؤاد (١)

واقتصرت الشاعرة **سعاد الصّباح** في تناصّاتها مع التراث الشعبي على حكايات ألف ليلة وليلة وأبطالها، ومن أهم الشخصيّات التي تم استدعاؤها شخصية **السندباد** "وهو ذلك البطل الأسطوري المغامر الذي لا يكاد ينتهي من رحلة حتى يشرع في رحلةٍ أخرى مجهولة العوالم والآفاق" (٢) وذلك في قولها:

كويتٌ، كويت

هنا ابتدأتْ رحلةُ السندباد

هنا وردةُ البحرِ أزهرت(٣)

والمعروف أن الكويت بحكم وقوعها على الخليج العربي قد اهتمت بصناعة السفن وكانت علاقتها حميمة بالبحر، ولتدلل الشاعرة على هذه العلاقة وعراقتها جعلت البطل (سندباد) في أول رحلاته ينطلق من الكويت فهنا ربط للحكايات الشعبية بالواقع، وهذا ما أعطى لنصّها طاقة تعبيرية. وأمّا في قولها:

فلماذا لا ترى في معصَمي إلاّ السّوار

ولماذا فيكَ شيءٌ من بقايا شهريار ؟ (٤)

فقد استدعتْ الشاعرة العلامة اللسانية (**شهريار**) في سياق القصيدة التي تطلب من الرجل فيها أن يكون صديقها وهو يأبى ذلك، فكأنّما في هذا التمنّع ما يشبه شهريار الذي ينظر إلى المرأة نظرة دونيّة وهي للشهوة فقط، والمعروف عن كتاب ألف ليلة وليلة بأنّه: صار الملك شهريار، كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها، ويقتلها من ليلتها، وربّما لهذا السّبب نراها تقول:

أنا الخليجيّةُ

الهاربةُ من كتابِ ألفِ ليلة

ووصايا القبيلة

وسلطةِ الموتى(٥)

---

(١) ديوان محمود درويش المجلد الأول قدم له محمد دكروب ـ دار العودة بيروت ـ الصفحة ٢٩ ، قصيدة / أغنية كبيرة إلى فيروز/

(٢) الفقس، د. روعة: التناصّ في الشعر العربي، مراجعة: د.جودت إبراهيم ص ٢٨١

(٣) برقيات عاجلة إلى وطني، ص: ٤٥

(٤) في البدء كانت الأنثى، ص: ٩

(٥) فتافيت امرأة ، ص: ٤٩

فكأنَّ الشاعرة في تناصّها هذا تهرب من نتيجة مفادها (**القتل**) فجعلت نفسها كالسّجين المحكوم عليه بالإعدام ولكنّه يستطيع الهروب، وهي لا ترى نفسها محاربة من شهريار بل من القبيلة والقوانين، فكلّ شيء يفرض قوانين قاسية بحق المرأة مقيّدة لحريّتها، ومُجمَل تناصّاتها لا تقف عند المستوى الإشاري بل تتحاور مع نصوصها الشعريّة حتى تغدو من لحمةِ القصيدة لا عالةً عليها. مما سبق من تناصّاتها نجد أنّ هناك سبباً لتناصّاتها الكثيرة مع حكايات ألف ليلة وليلة، ربّما لأنّها وجدت فيها ما يشبه الواقع العربي في قوانينه المقيّدة لحقّ المرأة، ولكنّ مثال **شهرزاد** يستهوي الشاعرة فهي المرأة التي استطاعت أن تعاند قدرها المحتوم وتنتصر عليه بذكائها، فنرى الشاعرة تستدعي هذه العلامة اللسانيّة وذلك في قولها:

ثم أروي لك شعراً لم يقلْهُ الشعراء

وحكايا لم تردْ فيما رواهُ الحكماء

وكأنّي **شهرزادُ** الحبِّ عادتْ في الخفاء

لتردَّ المللَ القاتلَ عن سيّدها طولَ المساء[١]

فمن شدّة إعجابها بهذه الشخصيّة تريد أن تتمثلها في دورها وهو ابتداع حكايات مشوّقة فالتناصّ هنا (امتصاصي) ومرة أخرى نراها تُعظّم وصفها فتقول:

كان أسطورة مجدٍ

ما روتْهَا شهرزاد

سوف يبقى في حنايانا إلى يوم المعاد[٢]

وهذا الشخص (جمال عبد الناصر) لو كان في زمان شهرزاد لاشتهر أكثر من أي حكايات، ولكن لوجوده في وقتٍ لاحق لم يرد في حكايات شهرزاد، ومع ذلك فهو شخص أسطوري بإنجازاته التي ستبقى إلى آخر الزمان، مع هذه الكثرة لتناصّاتها مع الحكايات الشعبية ألف ليلة وليلة إلاّ أنّ هناك سمات تدل على تناصّاتها مع عادات وتقاليد شعبيّة، فالإنسان مهما علت مرتبته يبقى متأثراً بالمحيط الذي يعيش فيه وذلك في مثل قولها:

لماذا كلّما ذهبتُ إلى خان الخليلي

أشتري لكَ التعاويذَ الفرعونيّةَ

وكلَّ الحجابات[٣]

---

[١] أمنية، ص: ٩٦

[٢] أمنية، ص: ١٦

[٣] قصائد حب، ص: ٥٢.

فتناصّها مع الموروث التراثي من مفاهيم وتقاليد قديمة، ولكنّها لا تشير إليها بل تسقطها على نفسها بطريقة تنمّ على وعي لهذا الموروث وهضم له وإعادة صياغته بشكل يتناسب مع طبيعة الموقف الشّعري، فكلُّ غايتها من هذا التناصّ إظهار مدى تعلّقها بحبيبها وخوفها عليه فوجدت في الموروث الشعبي ما يخدمها.

ولقد نهل الشاعر **عبد العزيز المقالح** من الحياة الاجتماعية العامة واغترف من معينها من أجل خدمة النصّ وإثرائه بهذا الغنى، فراح يضمّن أشعاره شيئاً من هذا التراث يقول:

أقعى الضميرُ في دياركمُ ومات

فكانَ هذا الهولُ والأحزان

كانتِ الهزّات

لا سفنَ البحرِ ولا الفضاء

تُنقذُكم من قبضةِ القضاء

فقد طغى الطوفان

و كان يا ما كان[1]

فالشاعر يتحدث هنا عن ضمائر الناس التي ماتت، فكانت المآسي والأحزان نتيجة ذلك، فلا شيء من الخارج يأتي لينقذكم مما أنتم فيه، فقد حدث ما حدث ويختم بقوله(كان يا ما كان) فالشّاعر يتحدّث هنا على شكل حكاية، والتّناصّ هنا هو تناصّ أسلوبيّ إذ استخدم الشّاعر المقالح أسلوب الحكاية الشعبيّة متّخذاً ذلك طريقة في عرض مقصده الذي يرمي إليه. ومن التناصّات لديه مع **الأمثال** أيضا قوله في قصيدة له مهداة إلى أحد زملائه بعنوان(صراخ في ليل بلا نجوم) يقول:

سمعتُهـــا عنـــد الـــدجى صـــائحهْ ـــــ مـــا أشـــبه الّليلـــةَ بالبارحـــهْ

سمـــرُ الجمـــاهير اللـــواتي بمـــا ـــــ أنـــتَ تغنّـــي أصـــبحَتْ نائحـــهْ

تعثّـــرتْ أقـــدامُها، أجهـــضتْ ـــــ أحلامُهـــا في لحظـــةٍ جامِحـــه[2]

فهو يستذكر تلك الليلة مع زميله مغتنماً الفرصة للتوجه للجماهير اليمنيّة التي كانت سعيدة من قبل ثم تبدلت نتيجة الطغيان والظلم إلى الحزن والنواح، معبّراً عن ذلك من خلال المثل العربي القديم (ما أشبه الليلة بالبارحة)[3] الذي يدل على التشابه بين شيئين اثنين، إذ إن ظلمة الليلتين متشابهة ولكن هنا الليلتان في اليمن ليستا

---

[1] لابد من صنعاء، ص ٣٧.

[2] هوامش يمانية: ص، ٤٢٧.

[3] معجم الأمثال العربية: ج ٣، خير الدين شمسي باشا، ص ٢٢١٠.

متشابهتين، والتّناصّ هنا هو اقتباسي كامل غير محوّر. وكذلك نجد التناصّ عنده مع الحكايات الشعبية في شعره، ويظهر ذلك جليّاً واضحاً عندما يتحدث عن الحقيقة في قصيدة له بعنوان (الحقيقة):

تتبّعتُ آثارَ أقدامِها في المغامرات
فوقَ المحيطاتِ عبرَ جميعِ البلاد
سألتُ الملايينَ من عاشقيها
سألتُ الطّيورَ التي رافقتْ رحلةَ السندباد [١]

يتحدث الشاعر هنا عن الحقيقة الغائبة الضائعة، فالشاعر يبحث عنها في كلّ مكان حتى في الأماكن البعيدة، ونرى استخدامه كلمة (السندباد) إشارة إلى الرحلة الطويلة في القصص الشعبي عن السندباد، فكأنّ الشاعر يرمز إلى أنّ الحقيقة ليست معروفة، والتّناصّ هنا هو تناصّ إشاري بالعلامة اللسانيّة.

واستعار الشاعر قاسم حدّاد بعض النّصوص الشعبيّة وأعاد إنتاجها بما يتناسب ومقصديّته واتخذ ذلك طريقين: ١- الحكاية: من ذلك استلهامه الشّخصيتين الأساسيتين في ألف ليلة وليلة شهرزاد وشهريار. ففي استلهامه شهرزاد يقول:

نهرُ الدّموعِ على الخدودِ سال
وشهرزاد
تطوي عباءَتَهَا الممزّقَة السّواد
لتقولَ في عينِ النّهار
قصصَ الحقيقةِ حينَ ينتحرُ الخيال[٢]

فشهرزاد في نصّ الشاعر تختلف عن شهرزاد التي كانت تحكي قصصها في الليل وتسكت عن الكلام عندما تدرك الصباح [٣] إنّها تطوي أحزانها لتجهر بالحقيقة نهاراً بكل وضوح بعيداً عن أي وهم أو زيف. ويقول في نصّ آخر مستلهماً شخصيّة شهريار:

---

(١) لا بد من صنعاء: ص ٨٠.

(٢) حداد، قاسم: قولي لنا يا شهر زاد، البشارة.

(٣) ألف ليلة وليلة: ج١، تهذيب: الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط٤، ١٩٥٦م، ص١٣.

نحنُ هنا في عالمِ الحريم
في كهفِ شهريارَ في بغداد
نلبسُ الأبيضَ في المساء
وعندما يبتسمُ الصّبحُ لنا
نموتُ في السّواد[١]

مسقطاً دلالة شهريار الذي كان يتزوّج النّساء ويقتلهن [٢] على العصر الحالي، فشهريار لا يزال مقيماً بيننا حتى وقتنا هذا، ولا يزال عالم النّساء خاضعاً لأحكامه التي تعترف بالمرأة جسداً يقاربه الرجل. ومما يكثر وروده أيضاً في قصص ألف ليلة وليلة، القُمْقُم والمارد[٣] والشاعر يمتصّ من هاتين العلامتين دلالة حبس المارد في القُمْقُم ويوظّفها في نصّه جاعلاً من نفسه مارداً محبوساً في قمقم هو جسده، يقول:

فإنْ لم تطلّي
أيّتها الحبيبةُ المغرورة
على العاشقِ الّذي في عذوبةِ العذاب
فسوفَ يطلعُ ماردٌ
من هذا الجسدِ الصّغيرِ جداً
كما لو كانَ قُمْقُماً[٤]

وهو بهذا يمنح دلالة هاتين العلامتين بُعداً ذاتياً، فكما يخرج من القمقم الصغير مارد عظيم مدهش كذلك سيفاجئ هذا الحبيب المعذّب حبيبته بما لا تتوقعه، فسيخرج من جسده ليصل إليها إن بقيت بعيدة ولم تطلّ عليه.

ونجد في الشّعر العربي الحديث والمعاصر بعض القصص والمعتقدات الشعبية القديمة من مثل قصّة **زرقاء اليمامة** التي كانت أبصر خلق الله عن بُعد، وهي امرأة من جديس وكانت زرقاء العينين وترى الشخص على مسيرة ثلاثة أيّام، وكانت تنذر قومها بالجيوش إذا غزتهم فلا يأتيهم جيش إلا وقد استعدوا له، حتى احتال لها بعض من غزاهم، فقطعوا شجراً وأمسكوه أمامهم بأيديهم فقالت لقومها إنّي أرى الشجر قد أقبل إليكم فكذّبوها، وأغارت

---

(١) حداد، قاسم: من أبجدية القرن العشرين العربي، البشارة.
(٢) ألف ليلة وليلة: ص٦.
(٣) المصدر نفسه: ص٣٢.
(٤) حداد، قاسم: من التهدج، قلب الحب

عليهم وقُتلت الزرقاء، وتضرب بها العرب المثل لحدة نظرها [١]. والشاعر يستلهم هذه القصّة في قوله:

تأمّل في سرابِ الأفقِ مأخوذاً
هي الأشجارُ
حدّق في رمالِ الشّارعِ العربيِّ
في الإسفلتِ
في لكنّها تمشي تدبُّ
فمَنْ يصدّق ؟
كانتِ الأشّجارُ
تمشي نحوَ عاصمةٍ مضيّعةٍ
وكان الفتيةُ اللاّهونَ مُنذهلين
فالأشجارُ قادمةٌ
وبحرٌ خارجٌ في رايةٍ زرقاء
مأخوذٌ
وكان الشارعُ العربيُّ مسفوحاً
مدائنُهُ محاصرةٌ بأشجارِ العدوّ
الكامنِ المكشوفِ أحياناً [٢]

فالشاعر يمتصّ هذه القصّة في نصّه ويوظف دلالتها للإشارة إلى حال اللهو والغفلة التي نعيشها، إذ يحاصرنا أعداؤنا ونعجز عن صدّهم أو كشف مآربهم على الرغم من وضوحها.

ومن المعتقدات العربية القديمة المستحيلاتُ الثّلاثة: **الغول والعنقاء والخل الوفي**، (والغول والعنقاء كائنات خرافية)، وإذا أريد ضرب المثل بصعوبة شيء أو استحالته قيل: من رابع المستحيلات، والشاعر يستلهم هذه الفكرة في قوله:

---

[١] من موقع ويكيبيديا.

[٢] حداد، قاسم: البحر، انتماءات.

أيّها المستحيلُ الرابعُ

إرفقْ بي

وتحقّقْ[(١)]

ففي تحقق المستحيل الرابع دليل على انهيار الصعوبات وتحقق أمانيه وأحلامه. ومن تراث اليمن بعض الحكايات التي أصبحت أغاني شعبية تُغنّى حتى هذا العصر، وقد استلهم الشاعر **عبد الله البردوني** إحدى هذه الحكايات المغنّاة وهي حكاية (**الدودحيّة**) ووظّفها في قصيدته "غريبان وكانا هما البلد" من ديوان "السفر إلى الأيام الخضر":

رحلـــتُ في ذلـــك التـــاريخ أذكُـــرُه كأنهـــا ســـاعةٌ يـــا (ســـعد) لم تَـــزِدِ

صـــباحَ قـــالوا: (ســـعودٌ) قبـــلَ خطبتِهـــا حُبْلـــى (وحيكـــان) لم يحبـــل ولم يلـــد

و(الدودحيّـــــة) تهمـــــي في مراتعنـــــا أغـــاني العـــارِ والأشـــواقِ والحَـــسَدِ[(٢)]

والدودحية: هي بنت شابة وقعت في الحبّ في الثلاثينيّات، وأدّى بها إلى حمل صورة المحبوب في بطنها.. ولأنّها من طبقة فوقيّة انتشرت الحكاية حتى وصلت إلى قاضي المنطقة، فأمر بربطها مع أبيها ومحبوبها وشدّ على ظهورهم الطبول وصبغهم بالقطران، ودارت بهم الجموع على المنطقة، حتى أصبحت تلك الحكاية مادّة الأغاني الشعبية مدة عشرين عاماً، وقد تفنّن الشّعب في هذه الأغاني، فعبّرت عن التعيير، وعبّرت عن الشوق إلى المليحة، وعن الحسد لمن نالها. **وحيكان:** اسم لأكثر من وادي في أكثر من منطقة، حتى أصبح رمز الخصب. وهنا تناصّ مع الأغاني الشعبيّة، وآليّة التّناصّ تقوم على اقتباس حرفي للعلامة[(٣)] (**الدودحية**) من الأغنية اليمنية المشهورة ودمجها في السياق الشعري، إذ يتحدث الشاعر عن ذلك الإنسان اليمني الذي تغرّب عن وطنه، وأخذ يعرّف عن نفسه وعن أرض اليمن بما فيها من جبال وأودية وعادات وتقاليد وأغاني شعبية. وقد ورد ذكر هذه الأغنية في موقع آخر من الديوان نفسه في قصيدة "الهدهد السادس" يقول:

ولـــــــي، عليـــــــهِ عبـــــــاءةٌ مـــــــن أغنيـــــاتِ (الدودحيّـــــــه)

سقـــــط المُتـــــاجرُ، والتجـــــارةُ، والمـــــــــضحّي، والـــــــضحيّه

---

(١) حداد، قاسم: فصل الحلم، شظايا.

(٢) البردوني، عبد الله: الأعمال الكاملة ص، ٣٩٦

(٣) البردوني، عبد الله: الأعمال الكاملة، ص ٤١٢

حتـــى البقـــاعُ هـــربْنَ مـــن أسمـــائِهنّ الحِـــميريّه [١]

فالشاعر يتحدث عن اليمن وما أصبح عليه من سوء الحال، وعن العملاء للمستعمر الأجنبي والأمريكي الذين ينفّذون سياسته ويظهرون بأوهى الحُلل العربية، وهم في الحقيقة خونة يتبرأ العربي الشريف منهم. فقام الشاعر باستلهام العلامة اللسانية (الدودحيّة)، وآليّة التناصّ هنا تقوم على امتصاص دلالة هذه العلامة، وإعادة إنتاجها بما يتناسب ومقصديّة الشاعر. ومن حكايات الأسمار في أرياف اليمن التي ذكرها **البردوني**، الحكاية التي تُروى عن المحتضر الذي يشاهد ملك الموت وفي يده سكّين حمراء، أنّه قد يغلط بقبض روح شخص والمراد آخر، وعلى الخصوص إذا اشتبه اسمان. [٢] يقول في قصيدة "أسمار القرية" من ديوان مدينة الغد:

مـــن مُـــدى المـــوتِ حـــين تحمـــرّ فيهـــا شـــهوةُ الـــدودِ والقبـــورِ الـــزوارد
مـــن ليـــاليهِ حـــين مـــسّ (عليـــاً) ليـــلةَ العـــرسِ أنّـــه شـــرّ وافـــد
أو أتـــى مرشـــداً فـــأومى إليـــه صـــاحباه أنّ الـــضحيّة راشـــد
مـــن صـــخورٍ جلـــودُهنّ حـــرابٌ وكهـــوفٌ، عيونُـــهن مواقـــد
وعلـــى المنحنـــى تمـــدّ (صـــياد) لـــلأذلاّء، حائطـــاً مـــن أســـاود [٣]

ففي البيت الثالث تناصّ مع الحكاية الشعبية، وآلية التناصّ تقوم على تحوير بنية الحكاية وامتصاص دلالتها وإعادة إنتاجها بما يتناسب ومقصديّة الشاعر إذ يتحدّث في القصيدة عن ليالي السهر في القرى اليمنية وما يجري فيها من أحاديث السّمر المسلّية التي تتحدث عن الموت والجن. وفي البيت الخامس يذكر اسم جنيّة (صياد) التي توصف بصيد الرجال، وهي أكثر طمعاً في الأذلاّء منهم، فتجهزّ لهم الأفاعي وتنشرها على الجدران [٤]. وللبردوني قصيدة بعنوان "سندباد يمني في مقعد التحقيق" من ديوانه " وجوه دخانية في مرايا الليل "؛ وكما نلاحظ يوجد التناصّ في عنوان القصيدة من خلال استحضار شخصية **"السندباد"** وهي من أشهر شخصيات هذه **الحكايات الشعبية**، وكما نعلم أنّ عنوان أيّ نصّ مرتبط به ارتباطاً عضويّاً، فهو المفتاح للوصول إلى عمق النص. والقصيدة تقوم على صوتين: صوت الأنا الشّاعر، وصوت الآخر المحقّق يقول:

كمـــا شـــئْتَ فـــتّشْ.. أيـــنَ أُخفـــي حقـــائبي أتـــسألُني مـــن أنـــتَ ؟ أعـــرِفُ واجـــبي

---

[١] نفسه، ص ٣٩٢
[٢] المصدر السابق: ص ٢١
[٣] البردوني، عبد الله: الأعمال الكاملة، ص ٢١
[٤] نفسه: ص ٢٣

أجبْ لا تُحاولْ، عمرُكَ، الاسمُ كاملاً ثلاثون تقريباً...(مثنّى الشواجبي)

رحلتَ إذنْ فيما الرحيلُ ؟ أظنّهُ جديداً، أنا فيهِ طريقي وصاحبي

إلى أينَ ؟ من شعبٍ لثانٍ بداخلي متى سوفَ آتي ! حينَ تمضيرغائبي[1]

يُضفي البردوني على السندباد دلالة اجتماعية وسياسية، والسندباد هنا هو الشّاعر نفسه والذي يمثّل كلّ مواطن يمني يشعر بالضياع، ومعرّض للتحقيق في أية حركة يقوم بها، لأنّه يريد من شعبه أن يعود إلى وطنيته وأصالته اليمنية.

ويقوم الشاعر **أدونيس** بامتصاص قصّةٍ من قصص ((**ألف ليلة وليلة**)) والتي تقصُّ لنا قصّة القمقم الذي حُبسَ فيهِ الجنيُّ قبلَ أنْ ينتشله الصيّاد الفقير، ولذلك لكي يُبيِّن لنا **أدونيس** حالة لا الاستقرار التي يعانيها المغترب في بحثه عن المصالحة مع الواقع[2] يقول:

أجرحُ وجهَ الماء

أخرجُ من قنّينةٍ في البحر[3]

فالإبحار إذن هو المُنقذ من حالة الضياع والضعف. كما كان الإبحار والصيد منقذ الصيّاد الذي عثر على القمقم. فمن أراد النجاة عليهِ بالإبحار مثل السّندباد[4]. فهنا كان التّناصّ وفق **قانون الامتصاص**.وفي قصيدة **((لا حدَّ لي))** يأمر السّندباد سفينته بالاستسلام للموج.لأنّه الجوّاب يرفضُ الاستقرار بأرض. فالتّطوافُ لا النهائيُّ سمةُ السّندباد وهو في الوقت نفسه سمة الشّاعر الذي لا يفتأ يبحث عن آفاقٍ جديدةٍ يرتادها. لذلك يُسوّي أدونيس بينَ الملاّح التائه والشّاعر لأنّهما يرفضان الاستقرار[5] يقول أدونيس:

قلتُ لها أنْ تقطعَ الحِبالَ

بيني وبينَ الشّاطئ الأخير

لا حدَّ لي لا شاطئٌ أخيرْ[6]

فقد قام الشّاعر بامتصاص قصّة السّندباد وتوظيفها في السّياق الشّعريّ.

---

[1] البردوني، عبد الله: الأعمال الكاملة، ص ١٢٢

[2] لغة الشعر العربي المعاصر من خلال أغاني مهيار الدمشقي، ص (١١٧).

[3] الآثار الكاملة: (١/ ٣٧٨).

[4] لغة الشعر العربي المعاصر، ص (١١٩).

[5] لغة الشعر العربي المعاصر، ص (١١٩).

[6] الآثار الكاملة: (١/ ٣٨٤).

الدَّال	المدلول
السِّندباد	دائم الترحال ، والتغرُّب. (الشَّاعر أدونيس)

كما يستدعي أدونيس شخصيَّتي شهريار وشهرزاد ، وشهريار هو ابن ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين. وكان شهريار ملك سمرقند العجم[١]. وشهرزاد ابنة وزير شهريار. كانت ذات حسن وجمال وأدب ، وقد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدِّمين وأخبار الأمم الماضين [٢]

لمْ يَزل شهريار
فيْ السَّريرِ المسالمِ ، في الغرفةِ المُطيعة [٣]

إلى قولهِ :
لمْ يَزلْ شهريار
حاملاً سيفَه للحصاد
نَسِيتْ شهرزادْ
أنْ تُضيء الدروبَ الخفيَّة [٤]

وهكذا نجد أنَّ أدونيس أعادَ إلى أذهاننا قصَّة شهريار الملك الظالم الذي كان يتزوَّج كلَّ يوم فتاة حسناء ويقتلها عند طلوع الفجر إلى أنْ جاءت شهرزاد ابنة وزيره وتزوجته واستطاعت بذكائها وحنكتها أنْ تنجو من القتل فقد كانت تحكي له حكاية حتَّى يطلع الصبح ولا تنتهي الحكاية فَتكملها في اليوم التَّالي لتبدأ قصَّة جديدة... وهكذا. فأدونيس هنا قام باجترار القصَّة كما هي دونَ أيِّ تغييرٍ يُذْكَرْ.

---

[١] مجهول: ألف ليلة ول[illegible] ميدان الأزهر- مصر ، المجلد الأوَّل. ص (٢ ، ٥).
[٢] مجهول: ألف ليلة وليلة ، ميدان الأزهر- مصر ، المجلد الأوَّل. ص (٢ ، ٥).
[٣] الآثار الكاملة : (٢/ ١٦٥ ، ١٦٦).
[٤] الآثار الكاملة : (٢/ ١٦٥ ، ١٦٦).

نتائج البحث

١- تنوّعت مصادر تناصّ الشعر العربي المعاصر وآليّاته مع الحكايات الشعبيّة، وهذا يعود إلى الثقافة العالية التي يمتلكها الشعراء إضافةً إلى وعيهم العالي واستيعابهم للتراث العالمي.

٢- كان التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة يقوم على استدعاء الشاعر للشخصيّات الحكائيّة التي عاشت في العصور السابقة المختلفة، إضافةً إلى استحضار حياة هذه الشخصيّات وتجاربها. ولم يجد الشعراء حرجاً في اقتباس بعض أقوالها، وكان بعض الشعراء يضع الجزء المقتبس أحياناً بين علامتي تنصيص.

٣- ينطلق الشاعر في تعامله مع التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة من عقله الباطن الذي تكدّست فيه حكايات متعددة ظاهرة أو خفيّة تجسّدت بين يديه في عمليّة إبداع الشعر ومحاولة إخراج المعاني والصّور الفنية في لباس فنّي جديد.ويظهر في عملية الإبداع لديه احترامه للحكايات السالفة ولا يخفى علينا مدى اهتمامه بها.

٤- أظهر التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة انصهار شخصيّة المبدع فيما يقدمه من إبداع ويعكس ارتباط المبدع بالآخرين.

٥- سلكت النّصوص الشعريّة المدروسة في تناصّها مع الحكايات الشعبيّة قوانين متعددة هي: الاقتباس والتضمين والاجترار والامتصاص.

٦- تجلّت من خلال التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة مفاهيم عديدة منها: الوعي بالثمن الذي يدفعه الإنسان في طريق سعيه لتحقيق أحلامه لاسيما إنْ كان طريقه يخالف ما اعتاده الناس، الدفاع عن الأفكار والأحلام التي يحملها الإنسان، والعمل الدائم لتحقيقها.

٧- يبدو أنّ أكثر مظاهر التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة فاعليّة في عمليّة الإبداع تتمثل في تشكيل بنيات داخليّة في النص قد تميل إلى التماثل والتآلف أو التخالف والتناقض، فقد يكون من أهداف التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة توثيق دلالة محددة أو نفيها، أو توكيد موقف وترسيخ معنى، وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنصّ في حالتي قبوله ورفضه بالتّضمين الصريح أو بالتلميح.

٨- التّناصّ مع الحكايات الشعبيّة لا يكون تقنية جمالية إلا بتوافر ركيزتين تعملان في إطار السالق، أي علاقة النصّ بالنّصوص الأخرى، وإطار التحويل، وكلاهما يتبلور خلال إبداع نصّ جديد يتحقق فيه معنى النصّ الجامع الذي يتداخل مع نصوص عدة تضمن له تفاعلاً من نوع خاصّ نتيجة لما يقوم به من تعديلات وتحويلات.

قائمة المصادر والمراجع

وببليوغرافيا ذات صلة

المصادر:

الدّواوين:

- **ابن أبي سلمى، زهير:** ديوانه- صنعة الأ- م الشنتمري، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط٣ ١٩٨٠.
- **ابن برد، بشار:** ديوانه، جمعه وشرحه: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للنشر، تونس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦.
- **ابن شداد، عنترة:** ديوان عنترة ابن شداد: تح: فوزي العطوي، الشركة اللبنانية للكتاب- بيروت، ط١ ١٩٦٨.
- **أبو تمّام، حبيب بن أوس:** ديوان أبي تمّام، شر: الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥.
- **أبو الطّيب المتنبي:** ديوان المتنبي، شر: عبد الرّحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي- بيروت، ١٩٨٠م.
- **أبو شبكة، إلياس:** الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٩١.
- **أبو ماضي، إيليا:** الديوان، تصدير: د: سامي الدهان، دار العودة، بيروت، ط: ١، ١٩٨٦.
- **الأخطل الصغير، بشارة الخوري:** الديوان، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع – بيروت.
- **أدونيس:** الآثار الكاملةدار العودة – بيروت، ط: ١، ١٩٧١م.
- **امرؤ القيس:** ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٦٩.
- **البردوني، عبد الله:**
  - الأعمال الكاملة- المجلد الأول- دار العودة- بيروت- ١٩٨٦م.
  - الأعمال الكاملة -المجلد الثاني- دار العودة- بيروت- ١٩٨٩م.
- **حداد، قاسم:** (جميع المقبوسات والمعلومات ذات الصّلة بالشّاعر مأخوذة من موقعه الإلكتروني الخاص لعدم توفر أعماله في مكتباتنا)
- **الحمداني، أبو فراس:** ديوانه، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار صادر، بيروت.
- **الخزاعي، دِعبل:** شعر دِعبل الخزاعي، صنعه عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق(د.ط) ص ٩٧
- **دُنقُل، أمل:** الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي (القاهرة) دار العودة (بيروت) ط٢ ١٩٨٥

- **السيّاب، بدر شاكر**: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية، بغداد، ٢٠٠٠، ط٣.
- **الشّابي، أبو القاسم**: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢
- **الشوكاني، محمد بن علي**: ديوانه، دار الفكر بدمشق، ١٩٨٢ م.
- **شوقي، أحمد**: الشوقيات، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط: ١، ١٩٤٦.
- **الصباح، سعاد**: إليك يا ولدي، دار سعاد الصباح – الكويت: ط١١، ٢٠٠٦ م
- **الفيتوري، محمد**: الديوان، دار العودة، بيروت، ط: ١
- **قبّاني، نزار**: الأعمال السياسيّة الكاملة- المجلّد السادس، منشورات نزار قبّاني- بيروت ط: ٢، ١٩٩٩م.
- **المتنبي، أحمد بن الحسين**: ديوان المتنبي، شر: العكبري، ضَبَطَهُ وصَحَّحَهُ ووَضَعَ فهارسه مصطفى السقّا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، ج ٤، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط ٢، ١٩٥٦.
- **المعري، أبو العلاء**: ديوان سقط الزند، شر: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط١، ١٩٩٨
- **المقالح، عبد العزيز**: ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
- **الموسوعة الشعرية** (مكتبة الكترونيّة للشعر العربي - مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم دبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار الثالث).

المراجع العربيّة:

- **ابن طباطبا**: عيار الشعر، تح. د. عبد العزيز ناصر المانع، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ م.
- **ابن منظور**: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٦م
- **البصري، عبد الجبّار داود**: بدر شاكر السيّاب رائد الشعر الحر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، ١٩٦٦.
- **بنّيس، محمد**: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية وتكوينية، دار التنوير- بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢- ١٩٨٥.
- **جمعة، د.حسين**: المسبار في النقد الأدبي، دراسات في نقد النقد للأدب القديم وللتناصّ، اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٣ م.
- **الحاوي، إيليا**: أبو ماضي شاعر التفاؤل والفلسفة دار الكتب اللبنانية- بيروت: د.ت.
- **حلبي، أحمد طعمة**: التناص بين النظرية والتطبيق "شعر البيّاتي نموذجاً"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق٢٠٠٧م.
- **خوري، سامي (و) إلياس رحيم**: إلياس أبو شبكة في غلواء، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
- **دغيم، د.محمد**: مهرجان رفيق الأدبي – منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط١، ١٩٩٣
- **دهمان، د.أحمد**: النقد العربي القديم، مديرية المطبوعات والكتب الجامعية. ط٣، ٢٠٠٦- ٢٠٠٧.
- **دهمان، د.أحمد وعيسى، د.محمد**: البلاغة العربية، منشورات جامعة البعث، ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
- **سليم، جورج**: إيليا أبو ماضي دراسة عنه وعن أشعاره المجهولة، دار المعارف، مصر، د: ت.

- **الغذّامي، عبد الله**: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية – (قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر) - النادي الأدبي الثقافي – جدة ط١ – ١٩٨٥
- **الفقس، د.روعة عبد الحميد**: التّناصّ في الشّعر العربيّ (الشّعر الفلسطينيّ أنموذجاً)، مراجعة د.جودت إبراهيم، دار المعارف- حمص، ٢٠٠٨م.
- **الكبتي، سالم**: وميض البارق الغربي (نصوص ووثائق عن الشاعر أحمد رفيق المهدوي)، مكتبة التمور، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٥.
- **المساوي، عبد السلام**: البنيات الدالة في شعر أمل دُنْقُل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (ط) ١٩٩٤.
- **مفتاح، محمد**:
  - تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط١- ١٩٨٥. وط: ٢ – ١٩٨٦ م
  - في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظريّة وتطبيقيّة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٢.
- **يقطين، سعيد**: انفتاح النص الروائي (النص، السياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

المراجع المعرّبة:

- **باختين، ميخائيل**:
  - الخطاب الروائي، تر محمد برادة، ج ١، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٨٧.
  - (المبدأ الحواري). تر: فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط٢ - ١٩٩٦.
- **تاديف**: النقد في القرن العشرين تر قاسم مقداد. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣.
- **تودوروف، تزفيتان**: الشعرية، تر: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط: ٢، ١٩٩٠.
- **جينيت، جيرار**:
  - مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٨٦.
  - طروس الأدب على الأدب، مجموعة مقالات لعدد من النقاد جمعها وقام بترجمتها محمد خير البقاعي في كتاب بعنوان: دراسات في النص والتناصية. مركز الإنماء الحضاري حلب، ط١، ١٩٩٨
- **كريستيفا، جوليا**:
  - السيميولوجيا ـ سوي ـ باريس ١٩٦٩.
  - مدخل إلى السيميولوجيا ـ سوي ـ باريس ١٩٧٨.
  - علم النص، تر: فريد زاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سلسلة المعرفة الأدبيّة، ط٢، ١٩٩٧.

الدّوريات:

مجلة جامعة البعث:

- **إبراهيم، د.جودت، والفقس، روعة**: مصادر التناصّ في الشعر الفلسطيني في التسعينات (الأساطير المحلية أنموذجا)، مجلة بحوث جامعة البعث العدد٢٧، ٢٠٠٦
- **إبراهيم، د.جودت، والفقس، روعة**: تناصّ الشعر الفلسطيني مع الشعر العربي القديم، مجلة جامعة البعث، المجلد/ ٢٩/ العدد \١٦\ لعام ٢٠٠٧.

مجلة جامعة حلب:

- **إبراهيم، د.جودت، والفقس، روعة**: مفهوم التناصّ وتجلياته في أعمال نقاد النصف الثاني من القرن العشرين، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٥٠، ٢٠٠٥.

مجلّة المعرفة:

- **ماضي، شكري**: ما بعد البنيويّة (حول مفهوم التّناصّ)، وزارة الثقافة، دمشق، ع ٣٥٣، ١٩٩٣م.
- **مجلّة الموقف الأدبي:**
- **موسى، خليل**: تجليّات الفضاء المفتوح في شعر نزار قبّاني، ع ٤٢٧، ٢٠٠٦م.

الفكر العربي المعاصر:

- **رولان، بارت**: نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، بيروت ع٣٦، ١٩٨٨.

الإنترنت:

- محرك البحث Google
- محرك البحث Google، نوافذ أدبية وكتّاب – الأخطل الصغير.
- موقع الشاعر قاسم حداد: http://www.qhaddad.com
- موقع ويكيبديا: http://ar.wikipedia.org
- الموسوعة الشعرية / الإصدار الثالث(تصدر عن مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم – دبي – الإمارات العربية المتحدة).
- المكتبة الشاملة / الإصدار الثالث.

□□

السعودية

جذور

العدد رقم 12

1 مارس 2003

التناص من منظور حازم القرطاجني

الحسن بواجلابن

تقديـم:

إن للتراث البلاغي العربي أهمية بالغة في تفسير الفاعلية الشعرية، وتحليلها، واستجلاء مواطن جمالية القصيدة العربية. وهو موروث متميز بالغنى من حيث كثرة المحسنات وتنوعها، تعلق الأمر بالخطاب الديني، أم الشعري، أم النثري.

وضمن ذلك التراث، نجد ثلة من العلماء قدموا نظريات بلاغية تجدي أثناء قراءة الشعر. نظراً لأنهم فلاسفة مسلمون واهتموا بالبلاغتين: اليونانية والعربية، أو لأنهم بلاغيون وحصلوا نصيباً وافراً من النظر العقلي المنطقي. مما يقتضي تأنياً خلال تدارسها. وهي مناسبة للثناء على الدارسين المتأنية قراءاتهم، والمتحلين بالصبر لأجل تثبيت دعائم العلمية. وإن صبر الدارس وتؤدة القراءة لهما الكفيلان بإنصاف علمائنا القدامى من جهة، ومنع الباحث السُّرعة من الحديث عن تجاوز التراث البلاغي أو قراءته بشكل عابر من جهة ثانية.

وإنصافاً لأبي الحسن حازم القرطاجني (ت: 684هـ)، وحرصاً على تثمين جهوده القيمة في مجال بلاغة الشعر، عقدت العزم على ملإ البياض الذي تخلل دراسة بلاغة (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ونقده. فقد تضمنت بلاغة النقد الشعري عند حازم أفكاراً نقدية مهمة جداً. تجمع بين الحداثة النقدية وأصالة تفكير العالم، وذوق الشاعر،

والتنظير للمنهاج البلاغي القويم لإضاءة ردهات الطريق أمام الشعراء. ومن أسس تلك الإضاءة، **سبل المعرفة باستثارة المعاني**، مما أطلق عليه في النقد الأدبي العربي الحديث: **التناص**.

وقد تتبعت معالجة حازم هذا المفهوم المرتبط بالمعنى، وحرصت على تقديم الخطوات التي اتبعها في توضيح تلك المسألة النقدية كما أوردها. فوجدته مهتماً بالنقط الآتية:

المتطلبات الثقافية للتناص - مفهوم التناص - مقتضيات المعاني المتوقف فهمها على أمرها - تلقي التناص - أنواعه - التناص ومراتب الشعراء - أسرة التناص - صلة التناص بنظرية التناسب.

1. المتطلبات الثقافية للتناص:

ابتدأ اهتمام حازم القرطاجني بمقوم التناص بالمعلم الدال على طرق العلم باستثارة المعاني من مكامنها، واستنباطها من معادنها[1]. فاستثارة المعاني، أي: طلب إثارة المعاني، يهتم بمستوى المعنى في القصيدة. وخلال هذا المعلم، قال حازم: «إن الأصل الذي به يتوصل إلى استثارة المعاني واستنباط تركيباتها، هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها، والتنبه للهيئات التي يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقع من النفوس، والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض»[2].

تقتضي استثارة المعنى تحصيلاً ثقافياً واسعاً. وقد حدد حازم بدقة نوع الثقافة الواجب توفره في الشاعر أثناء لجوءه إلى الاستثارة: فهو مضطر إلى الحذق والإحاطة بعدد وافر من الأوصاف وجهات انتساب أوصاف موصوفات أخرى إليها، وهو مضطر أيضاً إلى امتلاك

المعنى، لذا أكد على شهرة عبارة الوسيط ووضوحها، حتى يسفر هذا الوسيط بين الغائب والنص الحاضر أحسن سفارة.

2. مفهوم التناص:

أورد حازم القرطاجني مفهوم التناص في سياق معالجته طرق العلم التي من شأنها أن تزيل الغموض والاشتكال العارضين في المعاني. واعتبره وجهاً من وجوه الإغماض في المعاني[6]. فهو «أن يكون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكنه فهمه إلا به. فقد يكون المعنى المبني عليه داخل الكلام وخارجه»[7].

إن النص الحاضر المتناص، يتأسس معناه على معنى النص الغائب المتناص معه. بحيث لا يتأتى فهم معنى الأول إلا بواسطة إدراك معنى الثاني. هنالك إذا تعالق بين الحضور والغياب، فالنص الحاضر تجمعه بالنص الغائب علاقة بناء. والتناص نوعان:

- **داخلي**: إذ ينبني المعنى علي معنى آخر يذكر في الكلام الشعري نفسه.
- **خارجي**: بحيث ينشئ ا لشاعر معنى النص على معنى يوجد خارجه، أي: في المرجع.

وفي الحالتين معاً، يظل الجامع بين المعنى المتناص والمعنى المتناص معه، هو علاقة تعلق وسببية. فالمعنى الأول المؤسس ينشأ ويوجد بسبب من المعنى المؤسس عليه.

وذكر حازم طريق التناص الداخلي والخارجي، كل على حدة. ويقصد بالطريق الآليات التي يستند إليها التناص، حيث قال: «ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد

الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر »[8].

- **طريق التناص الداخلي**: «فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضاً »[9].

يرتكز التناص الداخلي على الرصيد المعرفي للشاعر والمتمثل في معرفة سبل الاقتباس، ثم تميزه بملكة قوة تخيل الأشياء، واكتسابه لمهارة ملاحظة العلاقات التي تنتظم ضمنها الأشياء المتخيلة، وملاحظة طريقة تعلق الأشياء المتناص معها والمتناصة، سواء كانت متناظرة، أو متناسبة، أم متخالفة بحيث يتميز بعضها على بعض، أو متضادة يجفو بعضها بعضاً.

- **طريق التناص الخارجي**: «والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه زائد عن الخيال، هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك، أو يضمن، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلي مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوماً أو المنظوم منثوراً خاصة»[10].

ينبني التناص الخارجي على استقاء الفكر مادة استثارة المعاني من كلام خارجي كالأبيات الشعرية أو النثر، أو التاريخ، أو الحديث، أو المثل. ويستند إلى مجموعة من الإجراءات، وهي:

- التصرف في النص المتناص معه بالتغيير. ويقصد بمفهوم التغيير ما عناه به فلاسفة الإسلام ممن اهتموا بالبلاغة العربية خصوصاً ابن رشد (ت: 595هـ) حيث يشمل العمليات اللغوية: الحذف، الزيادة، التقديم، والتأخير، الإبدال[11].
- التضمين أي أن يشمل نسيج نص الشاعر على كلام غيره، فيضمنه في ثنايا شعره.
- إدماج الإشارة إلى الكلام المتناص معه داخل كلام الشاعر. والإشارة كناية قلت وسائطها فيعمد الشاعر إلى إبداع كلامه قرينة تؤشر على النص الغائب.
- التبديل لتركيبة العبارة التي ورد فيها المعنى المتناص معه بواسطة القلب، أي: تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم في تلك العبارة.

ومن يدري؟ لعل مبدع الكلام المتناص معه قد أرغم كلماته على اغتصاب أماكن ليست لها، فتبدو الكلمات قلقة. فيعمد الشاعر المقتبس إلى تغيير ترتيبها، ليضم كل كلمة إلى من على شاكلتها.

- زيادة فائدة، نحو: التهكم أو التحقير، أو التعظيم، أو التعجب أو غير ذلك مما يمثل الدواعي التي تدعو المتكلم إلى إحداث تغيير في تركيبة كلامه بإحدى العمليات اللسانية: الحذف، والزيادة، والتقديم، والإبدال.
- تكملة الكلام المتناص معه، إذ يلحظ الشاعر فيه نقصاً، فيعمد إلي تكملته بجزء من كلامه الشعري.
- تحسين العبارة، حيث يلجأ الشاعر إلى التناص لتزيين كلامه الشعري.

ضرب يتوقف فهمه على المعرفة بصناعة ما، لكون المعنى من تلك الصناعة أو لكون العبارة الدالة من عبارات أهل تلك الصناعة. وضرب يتوقف فهمه على حفظ قصة ما لكون المعنى متعلقاً بتلك القصة»[16]. فهناك معان وعبارات ينحصر فهمها في أهل تلك الحرف. ونظراً لمحدودية من يدركونها، أوصى حازم الأدباء قائلاً: «فينبغي ألا يستعمل شيء منها، لأن استعمالها في الشعر أشد قبحاً من استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة»[17]. فلا يحسن أن يضمن الأدباء أشعارهم تلك المعاني. وهناك أيضاً معان يتوقف فهمها على قصة، وفي هذه الحالة «فلا يخلو أن تكون تلك القصة مشهورة أو غير مشهورة، فإن كانت القصة مشهورة فذلك حسن، وإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن»[18].

4. تلقي التناص:

بعد معالجة حازم المعاني التي يتوقف فهمها على قصة، قدم تنويراً[19] لوقع ذلك في نفوس المتلقين، قال: «وإذا أوقعت الإحالة الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام، فلتذكر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها في ما هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس أو تنفر عنها موقع عجيب من النفوس. فتتحرك النفوس بما قد ارتسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك القصة. هذا إذا كانت الإحالة على سبيل المحاكاة»[20].

والإحالة هي الوسيط الذي يسفر بين النص المتناص ومرجعيته المتناص معها. وإذا ما وضعت في النص المتناص في موضعها المناسب نالت حظوة دون بقية أجزاء الكلام. فلإحالة الشاعر بالمعهود على المأثور النادر الطريف وقع عجيب من النفوس. وعلة ذلك ما ارتسم في القصة المتناص معها من سمات وأوصاف تتلذذ بها الأنفس، أو تتقزز

منها. وهي أوصاف تجعل القصة المتناصة متقبلة من طرف المتلقين على غرار تقبلهم القصة المتناص معها. بشرط أن تكون تلك الإحالة محاكاة.

لقد أولي حازم المتلقي عناية فائقة، وجعله أحد أهم أركان نظريته في التناسب.

5. أنواع التناص:

يفضي حديث حازم عن تلقي التناص إلى نقطة أنواع التناص، فالإحالة الموضوعة في المحل الأنسب تؤدي إلى تحقيق التناص الجيد. وقد خصص حازم معلماً يدل الأدباء على طرق العلم بأنحاء النظر في المعاني فيما إذا كانت قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة[21]. ويؤشر عنوان المعلم بالمقصود منه انطلاقاً من التقابل المستفاد من المعاني القديمة والمعاني الجديدة، وانطلاقاً من التقابل القائم بين التداول والاختراع. فالمقصود من العنوان، هو تحديد حازم أنواع التناص حيث قال: «فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره»[22].

ثم انتقل حازم - كعادته - إلى تفصيل القول في كل قسم، مع تقديم شواهد لكل قسم: «فأما القسم الأول، فهو مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع، بالأسد والكريم بالغمام. وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه، لأن الناس في وجدانها ثابتة مترسخة في خواطرهم سواء. ولا فضل فيها لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ»[23].

المغرب
عيون المقالات
العدد رقم 2
1 أبريل 1986

التناص وإشاريات العمل الأدبي

صبري حافظ

Intertextuality and the Semiotics of the Literary Work

Sabry Hafez

Texts do not exist in a vacuum but in an intertextual space made of other texts and cannot be understood outside of this context. Hafez pursues his discussion by presenting Barthes's and Lotman's definitions of the "texts" and presents the various processes of intertextuality mainly : displacement, replacement and sedimentation, as well as concepts of context, space and focus.

Intertextuality is not equivalent to the study of sources or influences, rather it pursues the inclusion of anonymous discursive practices, codes whose origin have been lost and that make possible the signifying practice of later texts.

Accordingly, semiotics of the literary text cannot be studied without reference to intertextuality; thus it becomes a process of uncovering the other discourses identifiable in and behind a discourse and trying to specify them, as well as trying to specify the discourse it negates.

If a true dialogue between East and West is to take place in this intertextual space, it could only take place within the understanding of the dialectics of oral and written traditions. The theory of intertextuality could only benefit from the untying of the mechanisms of such a dialectic in Arab culture. The study of the unique role played by the Qur'an in this culture would uncover new dimensions in the intertextual space : the Qur'an as a written-oral text, a model, an ideal text, a printed and lived text.

Hafez presents as a conclusion instances of Arabic Rhetoric related to intertextuality : quotation, allusion, parody, **tawlid**, **mu'arada**, etc., and shows how the Arabs were conscious of mechanisms of extra - textuality as well as intra - textuality.

١ ـــ تمهيـــد :

تموج ساحة النقد الأدبى المعاصر بالعديد من الاستقصاءات الجديدة الجادة الرامية إلى استكناه شتى أبعاد النصّ الأدبى وإلى الكشف عن آلياته الفاعلة وعن حركيته الخصيبة . وتستهدف الوصول إلى فهم أعمق لطبيعة العمل الأدبى وللخصائص التى تميزه عن غيره من أشكال الكتابة الأخرى . هى استقصاءات شائقة إلى أقصى حد وإن وقع بعضها فى إسار التجريدات المطلقة أو التهويمات المبهمة أو فى إنشوطة المبالغات التى تشوه ما بها من كشوف وإضاءات محدودة . غير أنه لا مماراة فى أن بعض هذه الاستقصاءات الجديدة يتميز بحدة الذكاء وعمق البصيرة وإخلاص القصد . وتؤكد إنجازاتها الهامة أن النقد الأدبى قد طرح وراء ظهره ـــ ربما للأبد ـــ الأيام التى كان فيها النقد إعجابا هلاميا بالصور أو شغفا انفعاليا بالأسلوب أو أحكاما انطباعية لا تبررها غير شطحات المزاج وتذبذباته ولا يفيد منها القارىء أو المبدع شيئا . وأن النقد الأدبى قد دخل ، فى النصف الثانى من هذا القرن ، مرحلة جديدة تختلف اختلافا ، يوشك أن يكون جذريا ، عن كل مراحله السابقة ، وتطرح على ناقد الأدب ودارسه على السواء مجموعة من التحديات الجديدة والأسئلة الصعبة من خلال كشوفها النقدية الباهرة .

لكن الكثير من هذه الكشوف النقدية الشائقة تلقى ـــ شأن كل جديد ـــ مقاومات حادة من الكثيرين الذين لا يفطنون إلى أنهم عندما يرفضون الجديد يسفرون عن وقوعهم ـــ بوعى أو بغير وعى ـــ فى قبضة الرؤى القديمة والتصورات المستهلكة والنظريات العتيقة . فما أيسر الرفض الذى لا ينهض على الفهم والحوار ، وما أسهل التراجع الى كن الماضى الأليف وتجنب مشاق المغامرة فى غياهب المستقبل وصعوبات خوض غمار التجديد والتغيير أو عقد حوار جدلى خلاق مع كشوفه واستقصاءاته .

وإذا كان للنقد العربى المعاصر أن يخرج من شرنقة ماضيه القريب الذى بدأ زاهرا مع طه حسين ثم تقدم خطوة مع محمد مندور وتراجع بعد ذلك خطوات بعد أن ساخت أقدامه فى رمال التكرار والكسل العقلى والتشتت ، وأن يطمح إلى القيام بدور فعال فى إرهاف وعى القارىء والمبدع على السواء بطبيعة العمل الأدبى وأن يكشف لهما عن أسراره الداخلية ، فإن عليه ألّا يوصد أبوابه فى وجه الرؤى النقدية الجديدة ، وأن يكفّ عن إداره ظهره لما فى كشوفها من إضافات ، وألّا يقاومها بالرفض الهّين الحاجز عن الفهم أو الحوار . وإنما عليه أن يعكف على هذه الاستقصاءات بالدرس والتمحيص ، وأن يتعامل معها بعقل منفتح ، يرفض ببغائية التكرار وسلبية النسّاخ ، ويسعى إلى الفهم والحوار ، وينطلق من إنجازات التراث النقدى العربى الناصع فى مجال التعامل مع النصوص الإبداعية وتحليل بنية العمل الشعرى ووصف جزيئاته والتعرف على خصوصياته وخصائصه .

٢ ـــ مدخل : واقعة تناصية

لم أدخل عالم النقد الأدبي من باب الدراسة الجامعية المنظمة لهذا النشاط المعرفي ، لأنني درست علم الاجتماع والخدمة الاجتماعية في هذا المجال . ولكنني اهتممت بالأدب هاويا منذ وقت مبكر ، وبدأت كتابة المقالات النقدية حينما كنت طالبا جامعيا شديد النهم بقراءة الأدب ونقده . وبدأت النشر في المجلات الأدبية المتخصصة كـ **الآداب** البيروتية و**المجلة** القاهرية منذ عام ١٩٦٢ ثم واصلته بشكل مستمر بعد ذلك . وفي عام ١٩٦٨ وبعد ست سنوات من الممارسة الأدبية والنقدية التحقت بقسم الدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون المسرحية لأدرس الأدب والنقد المسرحي . وقرأت ضمن منهاج هذه الدراسة المنظمة كتاب أرسطو العظيم **فن الشعر** . ولقد أدهشني ساعتها أنني لم أجد في هذا الكتاب العظيم عندما قرأته لأول مرة أيّ فكرة جديدة . واكتشفت أنني أعرف كل ما به من أفكار أساسية بالرغم من أنني لم أقرأه من قبل . وأن الكثير من أفكاره ومبادئه وقضاياه قد أصبحت جزءا أساسيا من البديهيات والمصادرات والمسلمات التي ينطلق منها عملي النقدي نفسه مع أنني لم أقرأ **فن الشعر** من قبل ولم أدرسه .

وقد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها ، ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري . فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها . النص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استقاذه منها أو فصله عنها أو عزل خيوطه عن سدى أفكارها أو لحمتها . لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعا من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأتها ، وبالتالي قاعدة غير مرئية ينهض عليها البناء النقدي لهذه الكتابات . وقد اكتشفت وقتها أنه كان ضروريا أن أستنتج هذه المصادرات أو أن أكوّن تصورا لهذه القاعدة اللامرئية حتى يتسنى لي استيعاب هذه الكتابات أو التحاور معها . فأي حوار يفترض سياقا يمكنه من الفاعلية ويتيح لرؤى هذا الحوار وأفكاره أن تفهم بوضوح ودونما تشوش . وقد دخلت رؤى كتاب أرسطو العظيم وأفكاره ضمن مكونات الخلفية السياقية التي تمكنني من قراءة الأعمال النقدية الأخرى والحكم عليها وتقييمها ، وضمن مكونات الأدوات النقدية التي أتعامل بها مع الأعمال الإبداعية ناقدا ومحللا ومفسراً دون أن أعي تسللها المراوغ

ومعرفة القارىء بأحد النصوص الأساسية التي لم يتح له قراءتها ليست ناجمة فحسب عن كون هذا النصّ أحد النصوص الغائبة أو الذائبة فيما قرأه ، ولكنها وليدة ظاهرة تناصيّة أخرى وهي مسألة الإحلال والإزاحة التي تعتبر واحدة من سمات آليات التناص أو حركية علاقات النصوص بعضها بالبعض الآخر . وتسفر جدلية الإحلال والإزاحة عن نَفسها في عدة صور وتنطوي كل صورة من هذه الصور على تصور مختلف لطبيعة العلاقة بين أيّ نصّ والنصوص

فقد عنى النقد العربى بالكشف عن « سر الصناعتين » و« عيار الشعر » و « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » حتى يكون النقد بحق « منهاجا للبلغاء وسراجا للأدباء » يعرفون به « أحكام صنعة الكلام » وطبيعة « المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر » ويتمكنون عبره من الكشف عن « مساوىء الشعر » ومحاسنه ومن « الإبانة عن السرقات » و« الوساطة بين الشاعر وخصومه » و « الموازنة » بينه وبين غيره من معاصريه أو سابقيه كما استطاع النقد أن يحدد « طبقات فحول الشعراء » ومعايير الحذق والإجادة وأن يبين « ما يجوز للشاعر فى الصرورة » وما ينبو عنه الذوق أو الجرس اللغوى .. إلخ .

كما ركز النقد الأدبى فى تراثنا العربى جل اهتمامه على النصّ ، شفهيا كان أو مكتوبا ، موجها عنايته إلى دقائق هذا النصّ بصورة مكّنته من أن يقدم لنا عبر إنجازاته الباهرة ، فى القرن الرابع الهجرى والتى استمرت حتى القرن السابع أو بعده بقليل ، واحدة من أوسع الدراسات الوصفية والمعيارية فى فهم جزيئات العمل الإبداعى وفى التعرف على كل ملامحه البنائية وفرز أدواته وحيله الشكلية على الخصوص . موازنا فى هذا المجال بين النقد النظرى (عند ابن سلام الجمحى وابن قتيبة وابن المعتز وثعلب وابن طباطبا العلوى وابى هلال العسكرى وعبد القاهر الجرجانى وحازم القرطاجنى) والنقد التطبيقى (عند ابن قتيبة والجاحظ والآمدى والصولى والصاحب بن عباد وعبد العزيز الجرجانى والثعالبى) وواصلا بمقومات النقد الأدبى إلى درجة فائقة من الوضوح والمعيارية مكنته من عقد الموازنات والوساطات ومن فرز الدخيل والمنحول وتتبع شتى صور السرقات فى وقت باكر من تاريخ هذا النقد الخصيب .

إذن فقد اهتم النقد العربى بالشكل وجعل النصّ مدار اهتمام التجربة النقدية قبل أن يطلع علينا النقد الأدبى المعاصر بمفاهيمه عن بنية النصّ وعن الخصائص الشكلية التى تعطيه طبيعته الأدبية وعن تفاعلية النصوص التى نعرفها الآن باسم التناص Intertextuality والتناص واحد من المفاهيم الحديثة التى نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة فى نقدنا العربى القديم والتى تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة فى سعيها الدائب لتأسيس نظرية أدبية حديثة . وحتى ندلف إلى ساحة هذا المفهوم الجديد أو نكسر هالة الرهبة التى تحيط عادة بمثل هذه المفاهيم الجديدة أو التى تدفع إلى مقاومتها وتحول أحيانا دون فهمها سأسوق واقعة تناصية عشتها قبل أكثر من خمسة عشر عاما كمدخل للتعرف على مفهوم التناص هذا ، ثم أعمد بعد ذلك إلى تناول مفهوميْ النصّ والتناص فى النقد الغربى الحديث قبل التعرف على بذور هذا المفهوم فى تراثنا النقدى العربى القديم .

التى كتبت قبل ظهوره . فالنصّ عادة لا ينشأ من فراغ ، ولا يظهر فى فراغ .. إنه يظهر فى عالم ملىء بالنصوص الأخرى ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها . وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه ـــ وهى عملية لا تبدأ بعد اكتمال النصّ وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأُولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله ـــ قد يقع النصّ فى ظل نصّ أو نصوص أخرى ، وقد يتصارع مع بعضها ، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر . وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النصّ .. وهى بصمات هامة توشك معها فاعلية النصّ « المزُاح » ألّا تقل فى أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النصّ « الحالّ » الذى احتل مكانه أو شغل جزءا من هذا المكان .. لأن النصّ « الحالّ » قد ينجح فى إبعاد النص « المزاح » أو نفيه من الساحة ولكن لا يتمكن أبداً من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه .

بل إن فهمنا واستيعابنا للنص الذى نواجهه يتوقف فى كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النصّ الذى أزاحه أو الذى حلّ محله . ليس فقط لأن جدلية النصّ « الحال » والنصّ « المزاح » جزء لا يتجزء من تكوين النصّ نفسه ، ولكن أيضا لأن هذه فاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلّق أجنة النصّ الأولى ، وتترك ترسباتها فى شتى طبقات النصّ سواء أوعى النصّ ذلك أم لم يعه . وفكرة الترسيب هذه Sedimentation واحدة من الأفكار الأساسية التى يطرحها جاك ديريدا فى تعامله مع النصوص وهى فكرة تتجاوز ترسبات المعنى الى آفاق زمنية وفلسفية بعيدة « فالنص ينطوى دائما على عدة عصور ، ولابد أن تتقبل أى قراءة له هذه الحقيقة وتنطلق منها »[1] . وقد كان النصّ الأرسطى أحد العصور التى ترسبت فى كل النصوص النقدية التى قرأتها . ولوضاءة هذا النصّ العظيم ونصوعه إستطاع أن يسفر عن نفسه من وراء أقنعة كل هذه النصوص فبدا وكأننى قرأته دون أن تسبق لى قراءته .

وبالإضافة إلى أفكار النص الغائب والإحلال والإزاحة والترسيب التى تطرحها هذه الواقعة التناصية هناك أيضا فكرة السياق ، وهى واحدة من الأفكار الأساسية فى عملية تلقى أىّ نصّ والاستجابة لنظامه الإشارى المعقد . فبدون وضع النصّ فى سياق يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما صحيحا ، وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن الترسيب أو النص الغائب أو الإحلال والإزاحه أو غير ذلك من الأفكار .. لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد ـــ كالنصّ تماما ـــ من السياق الذى تظهر فيه وتتعامل معه . فمسألة الإزاحة مثلاً لا تتم عادة إلّا ضمن سياق محدد لا يساهم فحسب فى تحديد طبيعة هذه الإزاحة وبلورة آلياتها ، ولكنه يقوم أيضا بدور فعال فى صياغة ملامح النصّ الجديد وفى تحديد علاقته بالعالم الذى يظهر فيه .

ولا أريد أن أسترسل هنا فى تحديد كل العناصر التى ساهمت فى جعل هذه الواقعة النصية احتمالاً له مجموعة من الدلالات الهامة ، ولا فى تأمل ما تطرحه من أفكار تتصل من قريب أو

بعيد بموضوع هذه الدراسة الرامية إلى استقصاء شتى أبعاد العلاقة الشائقة التى يعقدها النصّ الأدبى مع غيره من النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له . لأننى أردت أن أسوقها كمدخل لطرح بعض الأفكار حول موضوع التناص وللبرهنة على أننا نعيش ــ دون أن ندرى عادة ــ بعض الظواهر التناصية أو نمر بها فى تعاملنا اليومى مع النصوص .

ولا يقتصر موضوع التناص على تلك الأبعاد التى تتيح للقارىء التمرس بقراءة نوع معين من النصوص (وهى النصوص النقدية فى هذه الحالة) التعرف على رؤى وأفكار نصّ لم يسبق له الاطلاع عليه . ولكنه يتجاوزها ليطرح العديد من القضايا حول علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف الذى يكتبها من جهة أخرى . كما يطرح موضوع العناصر الداخلة فى عملية تلقينا لأى نصّ وفهمنا له . وهو موضوع يثير بالتالى أغلوطة استقلالية النص الأدبى التى تتبناها بعض المدارس النقدية والتى تنطوى بدورها على تصور إمكانية أن يصبح النصّ عالما متكاملا فى ذاته مغلقا عليها فى الوقت نفسه . وهى إمكانية معدومة اذا ما أدخلنا المجال التناصي فى الإعتبار ، وإذا ما إعتبرناه مجالاً حواريا فى الوقت نفسه . وحتى نوضح ما نعنيه ببعض هذه المصطلحات الجديدة ، وأهم من هذا كله بمفهوم التناص نفسه ، فإننا سنعمد بداءة الى تناول الأفكار الأساسية التى طرحها كل من رولان بارت ويورى لوتمان حول ماهية النصّ وخصائصه وطبيعة العلاقات الفاعلة فيه . ثم ننتقل بعد ذلك الى مفهوم التناص وما يترتب عليه من قضايا وأفكار .

٣ ــ بارت .. ومفهوم النصّ :

يطرح رولان بارت فى مقاله الهام « من العمل إلى النصّ » [١] مفهوم النصّ كبديل للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبى . وهو هنا لا يستبدل كلمة بأخرى ، ولكنه ــ وفقا لجدلية الإحلال والإزاحة التى أشرت إليها من قبل ــ يستبدل مفهوما بآخر ، دون أن يطرح المفهوم المستبدل خارج الساحة كلية . لأن البديل ــ فى عالم النقد الجديد ــ لا يستغنى عن المستبدل به ، ولكنه يحتاج إليه ويتفاعل معه باستمرار ، إذ يعيد الجديد تعريف القديم ويمكننا من رؤيته فى ضوء جديد ، ثم ما يلبث هذا القديم الذى أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما فى الجديد من أبعاد خافية وهكذا .

ويرى بارت أن التغيير الذى انتاب فكرتنا عن اللغة فى العقود القليلة الماضية قد أدى بالضرورة إلى تغيير فكرتنا عن العمل الأدبى الذى يدين بوجوده ذاته للغة ولا يتبدى خارجها . ولا يعتمد تغير فكرتنا عن العمل الأدبى على ما انتاب فكرة اللغة ذاتها من تحولات فحسب ولكنه يرتبط أيضا بالتطورات التى جرت فى علم الإنسان والماركسية والتحليل النفسى فى الفترة نفسها ، وبظهور الاتجاه إلى استخدام طريقة المناهج المتعددة والمتداخلة Interdisciplinary فى البحوث والدراسات الإنسانية . وهى طريقة أجهزت على الكثير من

التبسيطات القديمة ، ومكنت منهج التناول من أن يكون على مستوى تعقيد الظاهرة التى يتناولها وكثافتها ، وأطاحت بالكثير من الرؤى والرواسى العتيقة الراسخة ، وأهم من هذا كله أدخلت إلى عالم الدراسات الإنسانية مسألة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية التى جلبتها نظرية أينشتين إلى ساحة العلوم الطبيعية .

وقد أدى تبنى مسألة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية إلى إعادة تحديد خريطة العلاقات القائمة بين الكاتب والقارىء والناقد من جهة وبينهم جميعا وبين العمل الأدبى الذى هو حصيلة تفاعل هذه الأطراف الثلاثة من جهة أخرى . وأسفرت إعادة النظر البارتية هذه عن طرح مفهوم النصّ ـــ الذى تولد من فكرة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية التى تعود إلى نظرية أينشتين ـــ فى مقابل مفهوم العمل الأدبى ـــ الذى أفرزته الأطر الثابتة والساكنة التى تنهض بدورها على تصور نيوتن . وحتى يمكن إبراز الفرق بين المفهومين علينا أن نتناول أبعادهما المنهجية والشكلية والإشارية وعلاقتهما بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة .

أ ـــ فإذا ما بدأنا بالبعد المنهجى سنجد أن النص ليس شيئا ملموساً ومحدداً على العكس من العمل الأدبى . وأن الفرق بينه وبين العمل الأدبى ليس فرقا ماديا أو قيميا أو زمانيا . فمن العبث أن نعلن أن العمل الأدبى تقليدى وأن النصّ طليعى . لأن الكثير من الأعمال القديمة تنطوى على نصوص شائقة . بينما أخفقت بعض الكتابات المعاصرة فى أن تصبح نصوصا . فالنصّ مجال منهجى أما العمل الأدبى فإنه جسم مادى محسوس كالكتاب الذى تراه بعينيك وتلمسه بيديك . والفرق بين العمل والنص كالفرق الذى يقترحه جاك لاكان بين الواقع Reality والواقعى Real . أولهما معروض ومبذول للعيان أما الآخر فيحتاج إلى البرهنة عليه وتبينه . فالعمل يمكن رؤيته وعرضه فى المكتبات ، أما النصّ فإنه يبلور نفسه وفقا لمجموعة معينة من القواعد . إنه لا يوجد الا فى اللغة . فهو كتابة ، نشاط ، إنتاج . وهذا يعنى أن النصّ يمكن أن يتجاوز العمل ، أن يمتد عبر عدة أجزاء ، وأن يتشكل فى مراحل وصور وأشكال مختلفة (٣) .

ب ـــ وإذا ما انتقلنا إلى بعد الشكل أو الجنس الأدبى سنجد أن النص لا يعرف النهاية ، ولا يمكن قسره على الانخراط تحت لافتات التقسيمات إلى أجناس أدبية ، أو إجباره على الانصياع لنسق أو تسلسل هرمى . فما يمكن النصّ من الاستمرارية هو قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها . صحيح إن النص يثير دائما مشكلة التقسيم والتبويب ، ولكنه يفعل ذلك لأنه ينطوى على مسألة التحديد . فالنصّ هو الذى يخترع الحدود وهو الذى يجترحها ويعصف بها . أنه يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفروضة ، ويعيد دائما تحديد ذاته من خلال هذا التجاوز المستمر ، ومن خلال طاقته الفذّة على الاستبعاد . فالنص دائما مختلف مع

ذاته ومتعارض معها ومفارق لها [٤]

جـ ــ أما بالنسبة للجانب الإشارى Semiotic فإن النصّ إشارة مفتوحة على عدد لا نهائى من المشيرات والمضامين . بينما نجد أن العمل الأدبى إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لعدد من التفسيرات المحدودة التى تتسم بالثبات كل مرة ؛ بالانغلاق . إنها اللانهائية فى مقابل المحدودية . فالنصّ موسع ومجاله الإشارى بسعة الإشارة نفسها والتى يجب ألّا نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى . إن المنطق الذى يحكم النصّ ليس منطقا شاملاً يستهدف تحديد معناه الدلالى ولكنه منطق مجازى يحيا بوفرة الكنايات . كما أن نشاط التداعيات والإشارات الداخلية فيه تتسق مع تحرير طاقته الرمزية . وقد يكون العمل الأدبى رمزيا ولكن رمزيته دائما ما تكون متواضعة بالقياس إلى طاقة النصّ الرمزية ذات الطبيعة الجذرية فى رمزيتها ، واذا ما استطاعت رمزية العمل الأدبى أن ترينا وأن تتميز بالحركية فإنه يصبح نصًا . فالنصّ بناء بلا إطار ولا مركز ويتميز بالحركية والفاعلية المستمرة [٥] .

د ــ النص تعددى . وهذا لا يعنى فحسب أن له عدة معان ، ولكن أنه قادر على تحقيق تعددية المعنى وهى تعددية غير قابلة للاختصار أو الاختزال . ولا يجنح النصّ إلى تحقيق نوع من التعايش بين المعانى ولكنه ينحو إلى الوصول إلى تفاعلها وتحولها وتداخلها وحركيتها . ولهذا لا يستجيب النصّ للتفسير وإنما ينحو إلى الانفجار والانتشار . وتعددية النصّ لا تعتمد على إبهامه أو غموض محتواه وإنما على اتساع مجاله الإشارى [٦] .

هـ ــ كل نصّ يتناصّ ، أى يتفاعل مع غيره من النصوص ، وينتمى إلى مجال تناصىّ لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التى ينحدر منها هذا النصّ . ذلك لأن البحث عن المصادر التى ينطلق منها النصّ والمؤثرات الفاعلة فيه يهدف إلى إشباع خرافة الأبوة والتعرف على الأسلاف . فالأصول التى ينبثق عنها نصّ ما أصول مجهولة ولا يمكن استعادتها ــ على افتراض أننا بإزاء نصّ جدير بهذا الإسم ــ ومع ذلك فقد سبق قراءتها ــ على أساس أن القراءة عملية معقدة كما أشرت من قبل تكتشف فى بعض مراحلها أنك قرأت أشياء لم تطّلع عليها من قبل ــ إن اقتباسات النص من هذه القراءات جميعا إقتباسات لا يمكن تحديدها أو إرجاعها إلى أصولها أو تأطيرها فى علامات تنصيص [٧] .

و ــ يقع العمل دائما فى شرك البحث عن الأب .. ويسعى إلى تحديد أبوته وهو سعى يطرح ثلاث مسائل : أولها أن العمل يحدده العالم الخارجى ، وثانيها أن هناك تعاقباً للأعمال فيما بينها ، وثالثها أن للعمل حصة من مؤلفه . فالمؤلف هو الأب أو

المالك بالنسبة للعمل . ويترتب على هذا احترام مخطوطته وقصده وبالتالى سلطته على النصّ وكلامه عنه ما دمنا قد اعترفنا بشرعية أبوته له . أما النصّ فإنه يطرح عن نفسه مسألة الأبوة هذه . إنه شبكة من العناصر الفاعلة التى تتوالد ذاتيا وتتداخل وتتشابك . ومن هنا فلا مجال فى النصّ للإحترام وهالات التبجيل المسبقة . ومن هنا فإن من الممكن تفكيكه ، ومن الممكن قراءته دون أية ضمانات أو إرشادات من الأب . لأن مفهوم التناصّ يقضى على مفهوم الأبوة . وهذا لا يعنى أنه لا يحق للمؤلف العودة الى النصّ والتعليق عليه ، ولكنه يفعل ذلك باعتباره ضيفا على النصّ كالآخرين . **فالأنا** التى كتبت النصّ ليست **أنا** حقيقية ، وإنما **أنا** ورقية [٨] .

ز ــ العمل الأدبى عادة سلعة للاستهلاك ، أما النصّ فإنه يحرر العمل من ربقة الاستهلاكية ويعيد طرحه فى مجال اللعب والمتعة .. فيصبح دوراً ونشاطا وإنتاجاً . وهذا يعنى أن النصّ يستلزم محاولة إزالة ، أو على الأقل تضييق المسافة ، بين الكتابة والقراءة . لا عن طريق إقحام القارىء فى العمل أو تكثيف إسقاطاته عليه ، وإنما بربط العمليتين معا فى نظام إشارى واحد ، وإزالة تلك المسافة التاريخية التى تفصل بينهما . والواقع أن قراءة النصّ ، بمعنى استهلاكه ، ليست لعبا أو متعة . لأن اللعب فيما يتعلق بالنص عملية متعددة الدلالات يصبح فيها النصّ نفسه عنصرا فاعلاً فى اللعبة . كما أن القارىء يلعب فى هذا المجال دورا مزدوجا : إنه يلعب بالنصّ ويلعب النصّ : أى ينتجه كما نلعب قطعة من الموسيقى تختلف نتيجة لعبها كل مرّة نلعبها فيها . فالنصّ يتطلب تعاون القارىء وفاعليته ، وهذا يطرح سؤالين أولهما : من الذى **يؤدى** النصّ ؟ وهو سؤال يذكرنا بدعوة مالارميه للجمهور بأن ينتج الكتاب . وثانيهما أن القراءة الاستهلاكية هى المسئولة عن ملل القارىء من النصّ . فالملل يعنى العجز عن إنتاج النصّ واللعب به ودفعه إلى التفتح والفاعلية ، فهذا كله يستلزم قراءة فاعلة [٩] .

ح ــ وهذا يطرح علينا بالتالى المدخل الأخير للنصّ من منطلق اللذة والإمتاع . وسواء آمنا بجماليات المتعة أم لا فإن ثمة لذة ترتبط بقراءة أعمال قديمة معينة .. إنها متعة قراءة كتّاب أعرف أننى لا أستطيع الكتابة مثلهم ، لأن الكتابة تتغير مع الزمن ولأننا لا نكتب بنفس الطريقة التى كتب بها أسلافنا ، ولكن هذه المعرفة المحبطة قد تحول أحيانا دون القارىء وإنتاج هذه النصوص ، أى قراءتها قراءة فاعلة . أما النصّ فإنه يرتبط بالمتعة ، باللذة التى لا يمكن فصله عنها . إنه يشارك فى يوتوبيا اجتماعية خاصة به ، سابقة على التاريخ . وإذا لم يتمكن النصّ من تحقيق شفافية العلاقات الاجتماعية فإنه يحقق على الأقل شفافية العلاقات اللغوية . لأنه المجال الذى تتحرك فيه كل اللغات بحرية ولا تستطيع فيه لغة أو شفرة ما أن تحقق سيطرتها على

الآخرين [10] .

فالنصّ إذن — من خلال تحديدات بارت — مجال منهجى لا يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية . فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائى من المعانى والدلالات لأنه بناء بلا إطار ولا مركز يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة ، وينطوى على تعددية المعنى الذى لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات لأن له طبيعة انفجارية . كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمى الى مجال تناصىّ ولكنه يطيح فى نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر ولا يعترف بمفهوم الأبوة لأن مفهوم التناصّ يقضى عليه . وهو يربط عملية الكتابة بعملية القراءة الخلاقة والفعالة التى تتعامل معه من منطلق المتعة والمشاركة فى تحقيق يوتوبياه الاجتماعية واللغوية الخاصة .

ولا شك أن هذه جميعا تحديدات مضيئة وشائقة ، ولكنها لا تهتم كثيرا بحقيقة أن النصّ لا يوجد فى عالم ملىء بالنصوص فحسب ، ولكنه يعيش فى عالم فيه موجودات أخرى أيضا لها آلياتها وحركياتها المختلفة . إنه يوجد — كما يقول إدوار سعيد — فى العالم ، وبالتالى فهو دنيوى [11] . وهذه الزاوية فى التعامل مع النصّ وفى دراسته تكشف لنا عن جوانب هامة فى علاقاته بالعالم وبالنصوص الأخرى معاً ، كما أنها تدفعنا إلى المزيد من التأمل فى طبيعة النصّ الخاصة ، ليس باعتباره تحولاً من صورة قديمة هى صورة العمل الأدبى ، ولكن باعتباره كتابة لها بنيتها الخاصة وأنساقها وعلاقاتها الداخلية المتفاعلة . وهذا هو ما فعله يورى لوتمان فى دراسته الهامة عن بناء النصّ الفنى [12] .

٤ — لوتمان .. التناصّ والعلاقات غير النصيّة :

إذا كان بارت ينطلق فى مفهومه للنصّ من التغير الذى أحدثه دى سوسير فى **دروس فى علم اللغة العام** فى تصوراتنا عن اللغة وعن بنيتها التحتية الفاعلة ، فإن لوتمان ينطلق هو الآخر من هذه التغيرات وخاصة من تقسيم دى سوسير الذى يفرق بين اللغة Langue والكلام Parole ، كما ينطلق أيضا من التغيرات الناجمة عن إعادة طرح ميخائيل باختين للكثير من قضايا اللغة الهامة ولكثير من مسلماتها فى دراسته الهامة عن **الماركسية وفلسفة اللغة** ليقدم لنا دراسة ضافية عن علاقة الفن باللغة باعتباره نظاما إشاريا ضمن نظام اللغة الإشارى العام ، وعن مشكلات المعنى فى النصّ الأدبى ، وعن مفهوم النصّ باعتباره نسقا ونظاما ، وعن المبادىء البنائية التى تحكم النصّ الأدبى والتى تتشكل عبرها علاقات محاوره السياقية والترادفية ، وعن مختلف العناصر والمستويات البنائية التى تحكم شتى ملامح وجزئيات هذا النصّ والتى تمكن من الاستقلال والفاعلية ، وعن علاقات هذا كله بالنصوص الأخرى من ناحية وبالعلاقات والبنى غير النصية أو الماوراء نصيّة من ناحية أخرى .

وإذا كان من المستحيل علينا فى هذا المدخل الموجز أن نتناول كل قضايا النصّ التى

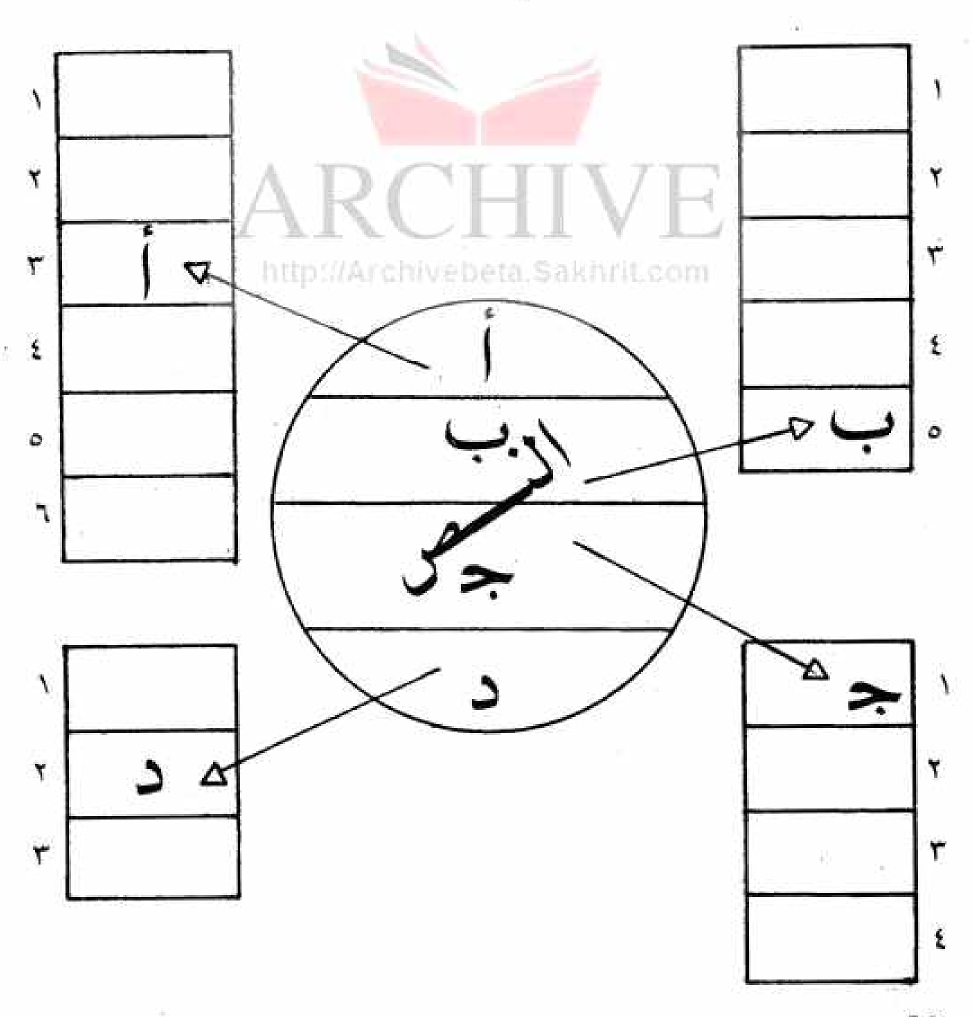
طرحها لوتمان فى دراسته الضافية تلك ، فإننا سنكتفى هنا ببعض تحديداته للسمات البنائية للنصّ ، وهى تحديدات تثرى ما سبق أن قدمناه من مفهوم بارت عن النصّ الأدبى ، لأنها تدخل العلاقات والبنى غير النصيّة فى تفاعل جدلىّ خلاق مع النصوص بصورة تضيىء لنا بنية النصّ وتكشف عن آليات علاقاته الداخلية ، لا فى حركيتها الداخلية فحسب ولكن فى تعاملها مع العلاقات والقوى غير النصية فى الوقت نفسه .

ويرى لوتمان أنه من الصعب أن تحدد مفهوما للنصّ الأدبى . فهو لا يلجأ الى أسلوب بارت السهل فى وضع المفهوم الجديد إزاء مفهوم العمل الأدبى القديم وضده فى محاولة للتعريف بالاختلاف أو بالتناقض والتنافر ، كما لا يلجأ إلى أسلوب التعريف بالاستبعاد أو بالنفى ، ولكنه يحاول شأنه على امتداد كتابه الهام بأكمله أن يستعمل أسلوب التوصيف العلمى الذى يكشف عن الجوهرى من خلال تناوله للعرضى والظاهرى . كما أنه يرفض بداءة أن يعرف النصّ باللجوء إلى مفهوم تكامله الداخلى أو استقلاليته ، أو بإقامة المعارضة بين النص ، كشكل من أشكال الوجود الواقعى ، والأفكار والمفاهيم . ولكنه يحاول أن يعرفه من خلال علاقاته باللغة من ناحية وبالأنساق غير النصية من ناحية أخرى .

ويؤكد لوتمان أن العمل الأدبى ــ وهو لا يفرق كبارت بين العمل والنصّ ــ « وهو نموذج خاص للكون ورسالة مضاغة بلغة الفن ، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة : **لغة الفن** . ولا يمكن أيضا له أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعى الأخرى »[١٣] . ووجود العمل الأدبى فى إطار هذه السياقات المختلفة للغات الاتصال الاجتماعى المتنوعة يفرض علينا أن نفهمه وأن نمنحه معناه ضمن هذه الأطر والسياقات . وأى محاولة من القارىء لحل شفرته الخاصة وفق أى نظام ذاتى أو تعسفى تؤدى بالقطع إلى تشويه معناه . فليس للعمل الفنى أى معنى على الإطلاق لمن يحاول أن يتعامل معه بمعزل كامل عن كل علاقاته غير النصية Extra-textual . ذلك لأن المجموع الكلى للشفرة الفنية المقررة تاريخيا والتى تهب النصّ معناه يتصل بمنطقة العلاقات غير النصية هذه ... وهى علاقات حقيقية بالفعل [١٤] .

ويستعمل لوتمان مصطلح « غير النصّية Extra-textual » فى مقابل مصطلح ضمن النصية Intra-textual ليشير بالأول إلى كل العلاقات الخارجة على النصّ أو الواقعة فيما وراء عالم النصّ الداخلى الخاص الذى هو مجال المصطلح الثانى . كما يصف هذه العلاقات غير النصية بأنها « العلاقات بين مجموعة العناصر التى ينطوى عليها النصّ ، ومجموعة العناصر الذى اختير منها أى عنصر محدد فيه »[١٥] فكل عنصر فى النصّ قد اختير من مجموعة من العناصر الخارجية التى ينتمى هذا العنصر إلى بعض تقسيماتها . ولهذا العنصر دور ومكان محدد فى خريطة العلاقات داخل النصّ نفسه . لكن له فى نفس الوقت دور ومكان على خريطة العلاقات بينه وبين غيره من العناصر على محورى العلاقات السياقية والترادفية المعزوفين . فاستعمال عنصر إيقاعى فى نسق عروضى لا يسمح بغير استعمال هذا العنصر ،

يختلف عن استعماله فى نسق يسمح ببديل آخر ، أو فى نسق يسمح بخمسة بدائل أخرى . وإذا ما طرحنا مسألة الحتمية فى الاحتمال الأول جانبا وهى بالقطع مسألة لها أهميتها الدلالية والبنائية معاً ، سنجد أن الاحتمالين الآخرين يطرحان مسألة التسلسل الهرمى الذى تنطوى عليه علاقات هذا العنصر مع بدائله وهو التسلسل الذى تترتب فيها الأدوار والمكانات والقيم تصاعديا . فالبناء غير النصّ يتميز بتسلسله الهرمى تماما كلغة العمل الفنى نفسها ، وكل عنصر من عناصر العمل الفنى له مكان محدد فى التسلسل الهرمى فى العمل نفسه ويدخل فى شبكة مختلفة من العلاقات غير النصّية التى قد يختلف فيها موقعه فى التسلسل الهرمى فيها عن موقعه فى تسلسل المكانات داخل النصّ أو قد يتفق معه . وهذا يعنى أن قيمته القياسية فى كل من هذه العلاقات قد تختلف مع قيمته داخل النصّ وقد تتفق معها . وفى حاله اختلافهما فإنه لابد أن يطرح هذا الاختلاف نفسه فى درجات من التوترْ التى تحكم اتساق العلاقات الداخلية وتوازنها وحتى نوضح هذه الصورة فإنه من المفيد أن نضعها فى الخريطة البيانية التالية :



ويوضح هذا الرسم مسألتى المكانة والحيز : أى الموقع الذى يحتله العنصر على سلم التسلسل الهرمى داخل النصّ الذى صورناه هنا بالدائرة ، والحيز الذى يشغله من مجال النصّ الدلالى والبنائى معاً . فمن الناحية الأولى نجد أن موقع العنصر (أ) من ناحية التسلسل الهرمى للعناصر داخل النصّ هو على القمة فى حين أن حيزه أقل من ذلك الذى يشغله العنصر (ب) الذى يقع فى مكانة أدنى منه من ناحية التسلسل . كما نجد أن العنصر (أ) الذى يحتل المكان الأعلى فى النصّ يحتل المكان الثالث فى شبكة علاقاته غير النصية . كما أن العنصر (ب) الذى يحتل حيزا كبيراً ومكانة مرتفعة نسبيا داخل العمل يقع فى قاع سلم علاقاته غير النصية خارجه . بينما أن العنصر (جـ) الذى يحتل مكانة أدنى فى النصّ يحظى بأسمى المكانات فى شبكة العلاقات أو المكانات التى انتزع منها خارج النصّ وجئ به إليه ليحتل مكانا أدنى بكثير من مكانه خارجه .

« إذا كانت الدائرة تمثل النصّ فإن المستطيلات الأربعة يمكن أن تمثل أى عدد من العوالم الواقعية أو النصّية حسب الحالة . فقد يكون أحدها مجتمعا من البشر ويكون العنصر الذى أخذ منه هو شخصية مثلاً وقد يكون الآخر مجموعة من الأنساق أو النغمات الموسيقية أو العروضية ويكون العنصر الذى أخذ منه بحراً أو تفعيلة أو نغمة .. إلخ . ولأن العوالم التى تمثلها المستطيلات مختلفة فهى بالقطع غير متساوية لا فى حجمها ولا فى عدد طبقاتها أو شرائحها الهرمية التسلسل والتى ترمز إليها الأرقام الموضوعة بجانب كل مستطيل من المستطيلات الأربعة . ولا أظننى فى حاجة إلى أن أشير أن اختيار أربعة مستطيلات لهذا الرسم اختيار عشوائى بحت . لأن عدد العناصر الداخلية فى بنية النصّ الأدبى أكبر من أن يستوعبها أى رسم مبسّط . كما أن تعدد أو بالأحرى تغاير القيمة القياسية لكل عنصر من هذه العناصر يزيد الأمر تعقيدا .

ذلك لأن ارتباط النصّ بشكل فنى أو بأسلوب أو بعصر أو بمؤلف .. إلخ يغير القيمة القياسية لعناصره المحددة . وهذا يدفعنا بالتالى إلى الاهتمام بالعناصر الخارجة على النصّ واعتبارها شيئا حقيقيا ، كما يشير فى نفس الوقت إلى بعض الطرق الخاصة بقياس هذه العناصر فى علاقاتها بشبكة العلاقات البنائية فى العمل الأدبى ككل . « ولا بد هنا من التفريق بين العلاقات غير النصية على مستوى الرسالة الفنية » [١٦] . حيث يلعب غياب بقية العناصر الصانعة للتسلسل الهرمى الذى ينتمى إليه عنصر ما خارج النصّ ما يسميه لوتمان بالغياب المثقل بالمعنى أو بالفاعلية بالسلب ، ويصبح بالتالى جزءا عضويا من النصّ المكتوب . وخاصة إذا ما كان هذا الغياب لعنصر يتوقعه القارىء أو يشى به تطور النصّ ثم ما يلبث عندما يحين أوان تقديمه أن يحيد عنه . ففى هذه الحالة يمكن أن نقيس فاعلية هذا الغياب السلبية ونتعرف على دلالاتها . وهذه المسألة جزء من مسألة أوسع وهى درجة صفر الكتابة ومعنى الصمت الفنى [١٧] . كما أنها توسع الأفق البنائى لشبكة علاقات النصّ

الداخلية والماوراء نصية فى الآن نفسه ، وتخلق نوعا من التعارضات الثنائية بين النصّ ومجاله التناصى .

وتزداد المسألة تعقيدا بدخول عنصر آخر إلى ساحتها ، لأن « البنى الماوراء نصّية تغير درجة احتالية بعض عناصرها ، ويعتمد هذا على مدى ارتباط هذه العناصر ببنى المتكلم أو بنى المستمع أو ببنى المؤلف أو القارىء بكل ما تترتب على هذه التعقيدات من عواقب فى الفن » [١٨] . ودخول هذا العنصر هام إلى أقصى حد لأنه يدخل بعد التغير والحركية إلى شبكة هذه العلاقات ويبعدها كلية عن مفهوم الثبات عند نيوتن ويدفع بها فى قلب مفهوم النسبية والزمانية عند أينشتين . كما أنه يجلب إلى ساحة النصّ عدداً من القضايا التناصية المتعلقة بمسألة السياق وبجدلية عمليتى التلقى والإبداع [١٩] .

فاهتمام لوتمان بمفهوم النسبية وبقضية السياق وثيق الصلة بمحاولته لاستكناه طبيعة العلاقة بين النصّ والبنى غير النصية بأعتبارها المدخل الصحيح لتناول موضوع التناص من ناحيه ولطرح مفهوم جدلى وحركى للنصّ يجعل من العسير تصور وجوده وفاعليته خارج إطار هذا المفهوم الشامل للتناص . ذلك لأن تعريف لوتمان للنصّ ، وان تضمن فى بعض أبعاده الكثير من تحديدات بارت ورؤاه ، يطرح مفهوما للنصّ يعلق وجوده فيه على مفهوم التناص لأنه يجعل العلاقة بينهما كالعلاقة بين الكلام واللغة فى مفهوم دى سوسير وبالتالى يجعل كلاً من المفهومين قاعدة لتأسيس إشاريات العمل الأدبى .

فالنصّ عند لوتمان ـــ « تعبير Expression يتخلق خلال استعمال الإشارات ، ومن هذه الناحية فهو معارض للبنى غير النصية . وهذا يعنى بالنسبة للأدب أولاً وأخيرا أن النصّ يعبر عنه من خلال اللغة الطبيعية . والتعبير على عكس اللاتعبير ، يجبرنا على اعتبار النصّ تجسيدا لنظام أو نسق » [٢٠] إنه الكلام بالنسبة للغة فى المصطلح السوسيرى . وهو كتجسيد لنظام يتضمن عناصر نسقية وأخرى غير نسقية . صحيح أن أخذ مبدأ الترتيب المتسلسل وتداخل الابنية فى الاعتبار يجعل ما يبدو نسقيا بالنسبة لبنية جزئية ما غير نسقى بالنسبة للأخرى . كما أن محاولة إعادة خلق شفرة النصّ من جديد فى مصطلح مدركات القارىء الفنية يمكن ، من حيث المبدأ ، أن يضفى على بعض العناصر غير النسقية غلالة نسقية ما . وهذه التحولات من النسقى إلى اللا نسقى أو العكس هى التى تجعل عملية التلقى بعدا فاعلا فى النصّ وهى التى تطبعه بالحركية والحيوية معا . وعموما فإن وجود عناصر نسقية وأخرى لا نسقية فى النص كنتيجة حتمية لتحققه كتعبير أو كتجسيد لنظام أو نسق ، والشعور بأن نفس العناصر يمكن أن تكون نسقية على مستوى وغير نسقية على آخر لمن المكونات الضرورية للنصّ » [٢١] .

ومن سماته الأساسية أيضا التميز والتحدد Demarcation وهى من خصائص النصّ

الداخلية . اذ يعارض النصّ كل العناصر المادية التى لا تدخل فى صياغته وفقا لمبدأ التضمين ــ الاستبعاد ، كما يقاوم كل البنى التى لا تتميز بحدود واضحة . ذلك لأن النصّ ينطوى على معنى نصّي لا يقبل التجزئة ، ومن هذه الناحية يمكن اعتباره وحدة إشارية متكاملة . فكون النصّ « قصة » أو رواية أو « وثيقة » أو « صلاة » يعنى أنه يضطلع بوظيفة ثقافية ما وأنه يوصل معنى متكاملاً . ولذلك فإن نقل أحد سماته إلى نصّ آخر (كنقل السمة الوثائقية من وثيقة إلى رواية مثلاً) هو أحد الطرق الأساسية لصياغة معان جديدة .

ويسفر مفهوم التحدد أو الحدود عن نفسه فى مختلف النصوص بطرق متباينة ، فقد يكون هو البداية والنهاية فى نصّ يتفتح فى الزمن ، أو الإطار بالنسبة للوحة أو حدود الخشبة فى العرض المسرحى ... إلخ ، كما يسفر عن نفسه أيضا من خلال ظاهرة التسلسل الهرمى فيه . والتى تعنى أن الأنساق الصانعة له يمكن تفكيكها إلى عناصر وأنساق ثانوية ، وهذا بالتالى يشير إلى أن بعض العناصر التى تقوم بدور التحديدات لنسق ما قد تلعب دور البؤرة بالنسبة لآخر . كما أن الحدود ذاتها تدخل فى علاقات هرمية مع بعضها البعض فنهاية الرواية أهم من نهاية الفصل التى هى بدورها أهم من نهاية الفقرة .. الخ . وهذه العلاقات تترك ملامحها أو بصماتها على الطبيعة البنائية للنص ككل [٢٣] .

والبناء أحد السمات الأساسية للنص . فالنصّ ليس سلسلة من الإشارات الملقاة بين محددين كيفما اتفق ، ولكن له نظامه الداخلى الذى يحوّله إلى بناء متكامل ، إلى وحدة كلية . والذى يجعل لكل جزئية من جزئياته مكانها فى هذا البناء الكلى . فبدون هذا المكان لا نستطيع أن نعتبر أىّ عنصر من العناصر فيه عنصرا فنيا أو فاعلاً فى النصّ ، بل نضعه بشكل آلى ضمن خريطة علاقاته غير النصية . إن قيام عناصر النصّ بدور فى بنائه الكلى واحتلالها لموقع هام على خريطة علاقاته ــ وكل المواقع فى النصّ هامة برغم تسلسلها الهرمى ــ لا يؤدى إلى تكامل بناء النصّ فحسب ، ولكنه يجلب إلى ساحته جدلية العلاقات بينه وبين البنى غير النصية أيضا . وعجزه عن الاضطلاع بهذا الدور يؤدى بالتالى إلى طرحه خارج ساحته هو وعلاقاته غير النصية معاً . وهذه الوظيفة المزدوجة هى التى تجعل مفهوم التناص ممكنا ، فلا يمكن الحديث عن التناص دون تصور بناء متماسك تقوم فيه العناصر النصية المختلفة بهذه الوظيفة المزدوجة والتى يمكن أن يكون لأحد شقيها مهمة تناصية .

٥ ــ التناص : السياق والمجال وازدواج البؤرة

فالتناص هو الذى يهب النصّ قيمته ومعناه . ليس فقط لأنه يضع النصّ ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشارى ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها ، ولكن أيضا لأنه هو الذى يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصّا ما . وما يلبث هذا النصّ أن يشبع بعضها وأن يولد فى الوقت نفسه مجموعة أخرى وهكذا . وهو أيضا الذى

يزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلمات التى تمكننا من فهم أىّ نصّ نتعامل معه والتى أرستها نصوص سابقة ويتعامل معها كل نصّ جديد بطريقته ، يحاورها ، يصادر عليها ، يدحضها ، يعد لها ، يقبلها ، يرفضها ، يسخر منها ، أو يشوهها .. وهو فى كل حالة من هذه الحالات ينميها ويرسخها ويضيف إليها ، فالإطاحة بالتقاليد تنطوى فى بعد من أبعادها على تثبيت المفهوم ذاته ولوّ فى شكل جديد .

وأى كتابة أدبية جادة ، سواء أكانت إبداعية ، نقدية ، أو نظرية ، تنطوى على قدر ملحوظ من التناص . تفترض قدرا من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص ، أو على الأقل بالتقاليد والمواصفات المتعارف عليها فى هذا النوع من الكتابة . إنها تفترض سياقا . فوضع النصّ ضمن سياق يعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات هذا السياق وأطره . والسياق أكثر تحديدا من الإطار المرجعى ، فداخل إطار الأدب المرجعى هناك مجموعة كبيرة من السياقات . والتعددية هى فى الواقع واحدة من السمات الأساسية للسياقات بالنسبة للنصّ الأدبى . لأن النصّ الأدبى لا يعرف واحدية السياق وإنما ينمو دائما إلى طرح مجموعة من السياقات التى قد تتباين وتتعارض أحيانا ولكنها فى تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات النصّ وعصوره المختلفة .

فالنصّ عادة ينطوى على مستويات أركيولوجية مختلفة ، على عصور ترسبت فيه تناصيا الو حد عقب الآخر دون وعى منه أو من مؤلفه . وتحول الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها . فقد ذابت هذه المصادر كلية فى الأنا التى تتعامل مع النص كاتبة أو قارئة أو ناقدة . « فالأنا التى تتعامل مع النصّ ليست موضوعا غفلا إزاءه . لأن الأنا التى تقترب من النصّ هى فى الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ، ذات شفرات لا نهائية أو بالأحرى مفقودة الأصول قد ضاعت مصادرها »[٢٣] .

وفقدان مصادر المواضعات والمسلمات الأدبية ليس نتيجة حدوث عارض ، ولكنه جزء من طبيعة البناء الاستطرادى للمواضعات التى فقدت أصولها أو انفصلت عنها فى عملية تحول وتبدل شائقة . وحتى الرجوع الى أول من لاحظ أو سجل إحدى هذه المواضعات أو المسلمات باعتباره أصلا لها لأن ملاحظتها ليست إلا ملاحظة لأحدى مفردات نظام إشارى هو الذى أكسبها دلالتها ، ومجرد التعرف عليها لا يعنى خلقها أو تأسيسها لأن هذا يعوذ بنا مرة أخرى إلى البناء الاستطرادى الذى كشف عنه مفهوم التناص . « فإحدى وظائف مفهوم التناص هى الإلماح إلى الطبيعة المتناقضة للنظم الاستطرادية التى لا يمكن أن تنشأ إلا فى الكتابة ، فكل ما تنطوى عليه اللغة بالمفهوم السوسيرى لابد أن يكون قد ظهر أولاً فى الكلام . غير أن اللغة هى التى جعلت الكلام ممكنا . وإذا ما حاولنا أن نأخذ أى عبارة أو نصا على أنه لحظة الأصل فسنجد أنهما يعتمدان على شفرة سابقة . وعملية خلق النظام

الشفرى يمكن خلقها فقط إذا ما كانت متضمنة فى شفرة سابقة ، أو ببساطه ، فإنه من طبيعة الشفرات أن توجد دائما وأن تكون ذات أصول ضائعة » (٢٤) .

فللتناص اذن بؤرة مزدوجة : إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النصّ ، لأن أىّ عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص . كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النصّ الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى . « إزدواج البؤرة هنا هو الذى لا يجعل التناص نوعاً من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نصّ ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك الى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التى تجعله احتمالاً وإمكانية داخل ثقافة ما ، والتى تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له .

ودراسة التناص ليست بأى حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينه ، فهذا مجال الأدب المقارن . ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع ، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة ، والأنظمة الإشارية ، والشفرات الأدبية ، والمواضعات التى فقدت أصولها وغير ذلك من العناصر التى تساهم فى إرهاف حدة العملية الإشارية التى لا تجعل قراءة النصّ ممكنة فحسب ، ولكنها تؤدى إلى أفقه الدلالى والرمزى أيضا .

وتعرف جوليا كريستيفا التناص بأنه « جملة المعارف التى تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى . وما أن نفكر فى معنى النصّ اعتباره معتمدا على النصوص التى استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص » (٢٥) . وتعد كريستيفا أول من بلور مفهوم التناص فى النقد الحديث وهو مفهوم ما لبث أن تناوله بعدها عدد كبير من الكتاب بالإضافة والتعديل ، بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه . فقد استعمل ريفاتير هذا المفهوم مرجعية Referentiality الأعمال الأدبية وطبيعتها ــ أى المرجعية ــ الخاصة . ويكشف عن أن الإحالات التى ينطوى عليها النصّ والتى تبدو للوهلة الأولى وكأنها إحالات إلى أشياء أو موجودات واقعية ليست إلا الماجات إلى نصوص أخرى وإلى أنظمة وصفية داخل ثقافة ما ناتجة عن تكرارية العلاقات والتداعيات فى النصوص .

فالشاعر العربى عندما يشير إلى الأطلال فى قصيدة فإنه لا يحمل إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس تحدثنا القصيدة عنه ، وإنما يشحنها بكل ما حملته به القصائد السابقة عليه من معان ودلالات ، بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا فحسب ، وإنما منهج فى الكتابة وموقف من العالم ورؤية للإنسان . وهكذا الحال بالنسبة للحديث عن الراحلة أو الخيمة .. إلخ . فالذى يميز الإشارة إلى المكان فى

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل ‏ ‏ ‏ ‏ بسقط اللوى بين الدخول فحومل

من الإشارة إلى نفس المكان فى :

« سقط اللوى مكان بين الدخول وحومل » .

هو الفرق بين المجال التناصي لكل منهما . فأولاهما تستدعى مجموعة من المعارف التراثية والشعرية السابقة على النصّ ، كتقاليد مخاطبة رفاق السفر فى مطلع ،قصائد الجاهلية وتشير إلى المطالع الغزلية لهذه القصائد وإلى عالم بأكمله من الرؤى والمشاعر والملابسات التى ترتبط بهذه المطالع والتى تختلف باختلاف القراء . كما أن الإشارة للمكان فيها ليست وصفا حياديا ولكنها مناشرة وتذكر واستدعاء لتواريخ وأطياف قديمة تشحن المكان بدلالات ومعان لا حصر لها وتربط هذه الدلالات بمجموعة من المشاعر والانفعالات . ناهيك عن أن الإشارة هنا جزء من مشهد درامى كامل ولحظة توقف فى صيرورة نعرف ماضيها ونرهص بحاضرها ومستقبلها . أما ثانيتهما والتى تبدو وكأنها محض إشارة حيادية صمّاء الى المكان تستدعى هى الأخرى نصّا وتفترض تقاليد ومواضعات معينة . فهى نصّ وصفى ينتمى إلى تحديدات النصوص الجغرافية وقواعد تحديد المواقع .

والذى يجعل فهمنا للإشارة الى المكان فى هذين النصين متباينا الى هذا الحدّ هو انتماء كل منهما لمجال تناص مختلف . وتحدد كريستيفا المجال التناصى عندما تقول « أنه مهما كانت طبيعة المعنى فى نصّ ما ، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية فإنه يفترض وجود كتابات أخرى .. وهذا يعنى أن كل نصّ يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه كونا أو عالما بعينه » [٢٦] . وهذا بالتالى يفرض عليه قراءة أو قراءات معينة . ولا يساء فهم النصّ الادبى عادة إلا عن طريق نزعه من سياقه وقراءته ضمن مجال سياق مغاير . فنزع النصّ من مجاله السياق تماما كنزع سطر من نصّ عربى ووضعه ضمن نصّ انجليزى أو ألمانى مثلاً . فلن يخفق القارىء الانجليزى أو الألمانى الذى لا يعرف العربية فى قراءته فحسب ، ولكن قديسىء فهمه أيضا وقد يتصور أنه ينتمى لاحدى اللغات الهندية مثلاً . فالمجال السياق بالنسبة للنصّ كاللغة بالنسبة لهذا السطر .

أما إذا كان هذا السطر العربى قد وضع فى قصيدة وليس فى كتاب جغرافيا مثلاً ، فإنه برغم عجز القارىء عن حل شفرته أو فهم معناه يصبح إشارة ضمن نظام إشارى آخر أتاح فيه الشاعر الأوروبى لنفسه استعمال جمل وإشارات من لغات غريبة . ويقرأ هذا السطر فى هذه الحاله لا كجملة وإنما كعلامة ، كأداة للتغريب ، ولكسر تدفق القصيدة ، وكإيحاء بأن ثمة عوالم مغلقة على القارىء والشاعر معاً .. إلخ . وفى هذه الحاله لا تنجح القصيدة فى استيعاب هذا النصّ الغريب الواقع فى مجالهما التناصي فحسب ولكنها تدمره أيضا كشرط لتحقيق نجاحها . وهذا الجانب الصراعى الحاد جزء أساسى من آليات التناص .

فالمجال التناصي مجال حوارى ، وكل حوار ينطوى على قدر من الصراع ذلك لأن « النصّ ينجح أو يتحقق *باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة فى مجاله التناصي وتدميرها فى نفس الوقت* ... فالنص الشعرى يُنتج فى حركة معقدة من تأكيد النصوص الأخرى ونفيها فى آن واحد » (٢٧) ومن خلال جدلية التأكيد والنفي هذه تتحدد طبيعة المجال التناصي وتتضح حدوده من ناحية ، وتتبلور معه حركية الإفتراضات التى يتخلق عنها معنى النصّ وتتعدد تفسيراته . فاستراتيجيات التأويل الأدبى التى ينطوى عليها النصّ تتوقف على حيوية المجال الحوارى الذى لا يمكن إثرائه كلية دون أخذ الأفق التناصيّ كلية بعين الإعتبار . فما يميز الناقد عن القارىء العادى هو اتساع المجال التناصيّ الذى يطرح الناقد العمل فى أفقه عن ذلك المجال الذى يتعامل معه القارىء ، وكذلك حيوية العنصر الحوارى فيه . وهو عنصر يزداد ثراء كلما زادت قدرة الناقد على استقراء البدائل المحذوفة والافتراضات المنفية التى يفرضها النصّ أو بالأحرى ينطلق من المصادرة عليها .

وكل نصّ أدبى ينهض على مجموعة من الافتراضات أو المصادرات النصية . وقد لا نعثر على هذه المصادرات أو النصوص السابقة التى ينطوى عليها النصّ الراهن ، وليست ثمة حاجة أصلاً للبحث عنها ، ولكنها تظل هناك تلوح تارة وتختفى أخرى . أما الافتراضات فثمة نوعان منها . افتراضات منطقية والأخرى عملية . فالأولى ذات طبيعة لغوية أما الثانية فإن طبيعتها بلاغية(٢٨) . ومن خلال التعرف على هذه الافتراضات يتشكل المدخلان التناصيان الأساسيان لتناول الأعمال الأدبية . أولاهما يهتم بالنظر الى الإفتراضات والمصادرات المنطقية التى ينطوى عليها النصّ والتعرف على جدليات الاحلال والإزاحة الفاعلة فى محاولته لانتاج النصّ المسبق أو الغائب وتدميره معاً ، وعلاقة هذا كله بالمجال التناصي الذى تملؤه نصوص قد تتوافق أو تختلف مع نصوص فعلية أخرى . والهدف هنا هو التعرف على الآليات المعقدة والشائعة والتى تنتج بها النصوص نصوصها المستبعدة ، والكشف عن عملية الإحلال والإزاحة فى تشابكها مع عملية الإبداع والخلق وفى صياغتها لمستويات المعنى المتعددة . فهذه الطريقة وحدها تستطيع اكتشاف المداخل السليمة للنصّ . فطالما سمعنا عن المقولة المطالبة بضرورة التعامل مع النصّ من داخله وعدم فرض رؤى الناقد المسبقة عليه . ولكن هيهات أن يكشف لنا مرددو هذه المقولة عن سبل تحقيقها . أما المدخل الثانى فإنهُ يهتم بدراسة الإفتراضات البلاغية والعملية فى إنتاجها لبلاغة لا تهتم كثيرا بالنصوص الأخرى التى تحتل المجال التناصي الذى يجعل عملاً ما مفهوماً بقدر إهتمامها بالمواضعات التى ينطوى عليها المجال التناصي والنشاط الإستطرادى فيه (٢٩)

ويعتبر هارولد بلوم (٣٠) من أبرز النقاد الذين استعملوا هذين المدخلين فى قراءاته اللامعة للنصوص الشعرية . وهى قراءات تعتمد أساساً على مفهوم التناص وتتناوله من خلال منظور مدرسة التحليل النفسى وخاصة فى نسختها اللاكانية المعاصرة . فهو لا يفترض أن علاقات

أىّ نصّ هى علاقات تناصية بالدرجة الأولى فحسب ، ولكنه يتصور أن علاقة النصّ بالنصوص الأخرى ذات طبيعة أوديبية . وأن هناك فى عمق الأعماق من علاقته بهذه النصوص جميعا علاقة أوديبية أساسية بنصّ رئيسى هو بمثابة الأب بالنسبة له . نصّ يريد أن يدمره وأن يحتل مكانه ويستولى على زوجته ، دوره ، جمهورة ، بصوره تشحن علاقة النص عنده بمجاله التناصى بقدر كبير من الحيوية والتوتر . وتقيم حدودا فاصلة بين ما يسميه بالقراءة والقراءة المضللة . وتكشف فى علاقات النصوص عن امكانيات هائلة تعيد طرح مسألة القراءة والتأويل والتعامل مع النصّ الشعرى من جديد وبطريقة تختلف جذريا عمن سبقوه فى هذا المجال .

٦ ــ التناص فى مفاهيم البديع العربى :

إذا أردنا لدراساتنا عن رؤى النقد الجديد ومفاهيمه أن تتجاوز حدود النقل والتعليق الهامشى على انجازات النظرية النقدية الحديثة فى الغرب فلابد لنا أن نعقد نوعاً من الحوار الجدلّى الخلاق بين هذه الإنجازات وإنجازات النقد العربى فى عصوره الزاهرة ، فلن يمد هذا جذور المفاهيم الجديدة فى تربة نقدية صالحة فحسب ، ولكنه قد يمكننا من الإسهام الفعال فى هذه الثورة النقدية المعاصرة ومن اعطاء كشوفها خصوصية متميزة تمكنها من اثراء ممارساتنا النقدية التطبيقية وتعميقها . ولأنه ليس ممكنا ، ولا طبيعيا أن أحاول تحقيق هذه الدعوة فى نهاية دراسة من هذا النوع ، لأنها تستلزم مجموعة من الدراسات الضافية والمستقلة ، فإننى سأكتفى هنا بطرح القضية نفسها وتقديم مجموعة من الاشارات التى تبرهن على أن هذا المشروع الضخم احتمالاً يمكن تحقيقه وليس مجرد دعوة طموحة أو غير عملية ترتوى من تقديس القديم أو حب التراث .

ومن البداية لابد أن يكون هذا المشروع حواراً لا ينهض على فرض أىّ من العالمين على الآخر وإنما على إقامة الحوار بينهما . وحتى يمكن لمثل هذا الحوار أن ينهض بالنسبة لموضوع التناص هنا فلابد أن نفهم جيدا الجدلية الفاعلة بين العقل الشفهى والعقل الكتابى والتى تتحكم فى رؤية العقل العربى للكثير من قضاياه الهامة . ليس فقط لأن هذه الجدلية ذات طبيعة تناصية بالدرجة الأولى ، ولكن أيضا لأنها ستكون أكثر الجدليات الفاعلة فى الفكر العربى إستفادة من مفهوم التناصّ . لأنها ستعيد الى الثقافة الشفهية أهميتها دون أن تنتقص من قيمة الثقافة المكتوبة ، وستعقد بين الثقافتين حوارا يثرى مجاليهما التناصيين ويوسع أفق فهمنا للكثير من نصوصهما . ذلك لأنه ثمة عملية مستمرة لتبادل المراكز بين هذين النوعين من النصوص فى الثقافة العربية . فقد تحولت الكثير من النصوص الشفاهية الى نصوص مكتوبة . كما أن الاهتمام بالحافظة أدى هو الآخر الى تحول بعض النصوص المكتوبة الى نصوص شفهية .. وهكذا .

وستطرح دراسة هذه الجدلية الفاعلة بين العقلين الدور الفريد الذى يلعبه النصّ القرآنى الأعظم فى مجتمع النصوص العربية ، وهى ظاهرة تنفرد بها الثقافة العربية وتؤثر فى حركية عمنية تشابك العلاقات التناصية فيها . فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النصّ الأب : النصّ المثال : النصّ المسيطر : النصّ المطلق : النصّ المقدس . صحيح أن كل المجتمعات لها نصوصها المقدسة ولكن هذه النصوص لا تطرح نفسها كنموذج أعلى للكمال والجمال اللغوى : أى لا تطرح نفسها كنصوص بتعريف بارت وإنما كأعمال على العكس من القرآن : الذى لا يطرح نفسه فى واقع الثقافة العربية كنصّ مكتوب فحسب وإنما كنصّ مطلق : مكتوب وشفهى معاً ، مطبوع وحياتى فى آن .

بعد ذلك يمكننا أن ندلف الى عالم النقد العربى القديم والى انجازات البديع فيه . ذلك لأن معيارية علم أو بالأحرى علوم البديع فيه قد مكنته من تناول مجموعة كبيرة من المفاهيم التى تثرى فهمنا للتناص وتفتح أمام أىّ دراسة عربية فيه الباب الى إضافات وإستقصاءات هامة . وسأطرح هنا مجموعة من المصطلحات البديعية التى يمكنها أن تساهم فى بلورة بعض ملامح هذه الإضافات .

الإقتبــاس :

هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه . وإنما يحسن ويكون مقبولاً إذا وطن لها فى الكلام بحيث تكون مندرجة فيه داخلة فى سياقه دخولاً تاما .. فالإقتباس يكون اقتباسا اذا لم يكن ايراد ما يورد على سبيل الحكاية ، وإلا كان إستدلالا وإستشهادا (٣١) .

الاكتفـــاء :

هو الإقتصار من كلمة على بعضها أو من كلام على جزء منه اقتصارا يشبه الإقتصار على بعض الكلمة (٣٢) .

الإحتبــــاك :

هو نوع من الإختصار ، ولخصوص هيئة عُدّ من المحسنات وأفرد بالإسم . وضابطه أن يجعل الكلام شطرين ويحذف من كل منهما نظير ما يثبت فى الآخر (٣٣) .

التمثيـــــل :

هو تقرير المعنى بذكر نظائره ، وفيه تشبيه ضمنى (٣٤) .

ائتلاف المعنى مع المعنى :

هو أن يقرن بالمعنى ما يناسبه ويشتد ارتباطه به وتارة لا يكون الملائم المذكور مزاحما بملائم

اخر وتارة يكون مزاحما بملائم آخر يظهر فى بادىء الرأى أنه الأولى وعند التحقيق يعلم أن المذكور هو الملائم (٣٥) .

التلميح :

هو أن يشير المتكلم فى كلامه لآية أو حديث أو شعر مشهور أو مثل سائر أو قصة (٣٦)

العنوان :

هو أن يذكر المتكلم لمناسبة أغراضه ما يدل على أخبار شهيرة لأجل التأسى أو الإستشهاد أو الإفتخار أو غير ذلك من المقاصد (٣٧) .

التوليد :

هو على نوعين ، أحدهما لفظى والآخر معنوى . فاللفظى أن يستحسن الشاعر أو الناثر لفظا من كلام غيره فى معنى فيستلبه ويضعه في معنى آخر . فإن كان استعماله اياه أجود ، وكان الموضح الذى وضعه فيه به أليق أنتظم فى المقبول المستحسن وإلا عدّ من المردود والمسترذل .. والمعنوى هو أن يجد الشاعر أو الناثر معنى لغيره فيأخذه ليزيد فيه ويحسن العبارة عنه فيعدّ بديعا لما فيه من التنبه والنقد الذى يحصل بمثله التعليم والدلالة على الأدب (٣٨) .

النوادر :

وكان قدامة يسميه الإغراب بالغين المعجمة ، وهو أن يقصد المتكلم الى معنى قد ابتذلته الشهرة وكثرة الإستعمال ، فيبرزه فى صورة يتخيلها فتكسوه غرابة وكأنه لم يكن مستعملاً (٣٩) .

الإيداع : ويقال التضمين :

هو أن يضمن الشاعر كلامه مصراعاً أو أكثر من كلام غيره ، وربما خصّ اسما لتضمين المصراع ، وهو لأغراض منها دلالة الشاعر على أنه يعارض قصده المضمن .. ومنها الإنتقاد على صاحب المضمن بأنه وضع الكلام فى غير موضعه ، ومنها الزيادة فى المضمن ، ومنها نقله الى غير معناه (٤٠) .

المعارضة :

فى الكلام المقابلة بين الكلامين المتساويين فى اللفظ ، وأصله من عارضت السلعة بالسلعة فى القيمة والمبايعة . وانما تستعمل المعارضة فى التقية وفى مخاطبة من خيف شره ،

فيُرضى بظاهر القول ويُتخلص فى معناه من الكذب الصُراح [41] .

الحـــذف :

وأما الحذف فان العرب تستعمله للإيجاز والإختصار والإكتفاء بيسير القول اذا كان المُخاطب عالما بمرادها فيه [42] .

الإســـتخدام :

اطلاق لفظ مشترك بين معنيين فتريد بدلك اللفظ أحد المعنيين ثم تعيد عليه ضميرا تريد به المعنى الآخر ، أو تعيد عليه ان شئت ضميرين تريد بأحدهما أحد المعنيين ، وبالآخر المعنى الآخر [43] .

المواربـــة :

أن يقول المتكلم قولاً يتضمن ما ينكر عليه فيه بسببه ويتوجه عليه المؤاخذة ، فإذا حصل الإنكار عليه استحضر بحذفه وجها من الوجوه التى يمكن التخلص بها اما بتحريف كلمة أو تصحيفها أو بزيادة أو نقص أو غير ذلك [44] .

التوريـــة :

يقال لها الإيهام والتوجيه والتخيير ، والتورية أولى فى التسمية لقربها من مطابقة المسمى لأنها مصدر وريت الخبرة تورية إذ سترته وأظهرت غيره ... وهى فى الإصطلاح أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان حقيقيان ، أو حقيقة ومجاز . أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة . والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفيّة . فيريد المتكلم المعنى البعيد ويورى عنه بالمعنى القريب فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك .. ولأجل هذا سمى هذا النوع إيهاما [45] .

الإشـــارة :

هى أن يكون اللفظ القليل مشتملا على المعنى الكثير بايماءة ولمحة تدله عليه كما قيل فى صفة البلاغة هى لمحة دالة ... انه اشارة المتكلم الى المعانى الكثيرة بلفظ يشبه لقلته وإختصاره باشارة اليد ، فإن المشير بيده يشير دفعة واحدة الى أشياء لو عبر عنها بلفظ لأحتاج الى ألفاظ كثيرة . ولابد فى الإشارة من اعتبار صحة الدلالة وحسن البيان مع الإختصار . لأن المشير بيده ان لم يفهم المشار اليه معناه فأشارته معدومة ومن العبث [46] .

الإســـتباع :

هو أن يذكر الناظم أو الناثر معنى مدح أو ذم أو غرض من أغراض الشعر فيستتبع معنى آخر من جنسه يقتضى زيادة فى وصف ذلك الفن [٤٧] .

الإدمـــاج :

هو أن يدمج المتكلم غرضا له فى معنى قد نحّاه من جملة المعانى ليوهم السامع انه لم يقصده وانما عرض فى كلامه لتتمة معناه الذى قصده [٤٨] .

التتبـــع :

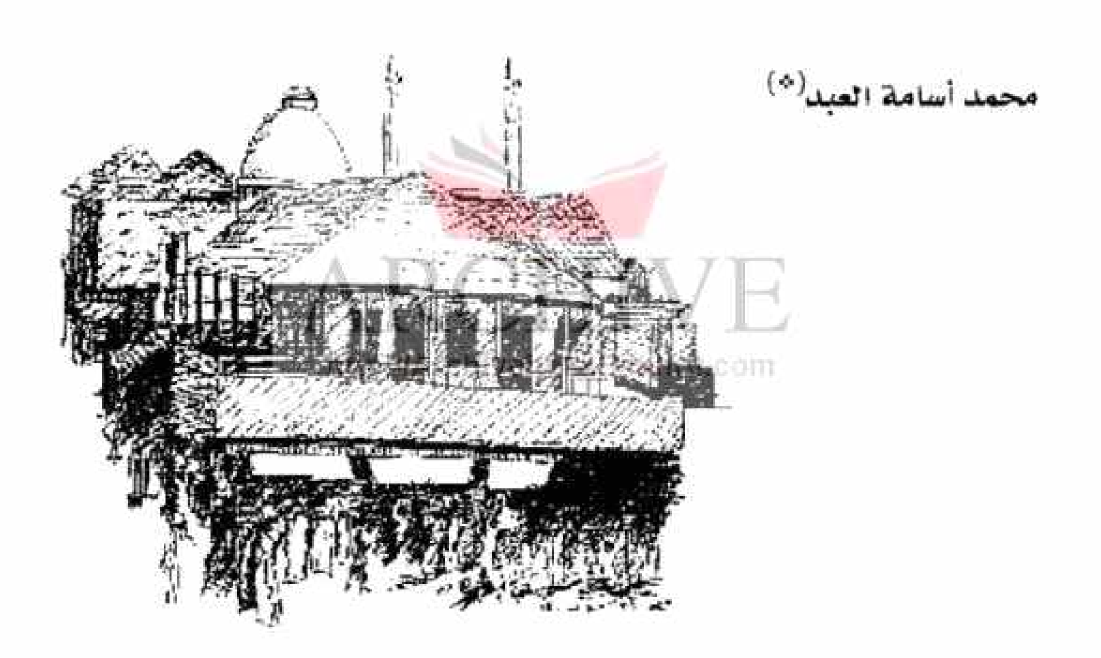
من أنواع الإشارة التتبع ، وقوم يسمونه التجاوز ، وهو أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه فى الصفة وينوب عنه فى الدلالة [٤٩] .

سأكتفى بهذا القدر من المصطلحات البديعية التى تنطوى على أفكار تناصية هامة . لا تشير فحسب الى أن النقد العربى قد سبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما يقدمه النقد الغربى المعاصر ، ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامة التى يمكن أن تضيف الى الجهود الرامية الى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظرى . فمفهوم التوشيح الذى يعرّفه ابن حجة الحموى بأنه « أن يكون معنى أول الكلام دالاً على لفظ آخره ، ولهذا سموه التوشيح لأنه ينزل المعنى منزله الوشاح وينزل أول الكلام وآخره منزلة محل الوشاح من العاتق والكشح » [٥٠] يطرح فكرة أن هناك تناصّ داخل النصّ الواحد ، وأن عملية بلورة المحددات النصية على قدر من التعقيد والفاعلية فى النصّ الواحد . ولا أريد أن استسلم لإغراءات التعرف على الآفاق التى تفتحها مثل هذه الدراسة ، لأن مكان هذا فى دراسة مستقلة .

صـبرى حافـظ

التنـــاص
والرؤية الأيديولوجية النصية

محمد أسامة العبد(*)



يتسم النقد الأدبي اليوم بتشعب مناهجه وبوفرة نظرياته ومصطلحاته مصاحباً جهوداً عملية عل مستوى النقد التطبيقي والتحليلي..الخ.

(*) باحث من سورية

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

فهذا إذا دل على شيء فإنما يدل على اتساع ووفرة النصوص الإبداعية.. لا سيما بجهود مشتركة من النقاد الجادين للتوصل إلى تفسير علمي لتلك النصوص الإبداعية، والنقد يسعى بشكل دؤوب إلى تقديم التفسيرات المنطقية لمنطق النص مما يجعله يدخل أغواره مستعيناً بوعي الناقد ورؤيته وثقافته بملاحظة بعض الجوانب وحسب وجهة النظر يعطي دلالة معينة محاولاً بعدها إعطاء تفسير الجوانب الدالة للنص.

إذن فإن تفسير الأعمال يقوم على الكشف عن عناصر النص الذي يضع اتساقه بعين الاعتبار داخل(١) النص نفسه، ويمكن لذلك الاتساق أيضاً أن يتكون بإنشاء نوع من العلاقات بين العناصر النصية وبين ظواهر خارجية عن العمل مهما كانت ضرورة تلك الظواهر ضعيفة في تحديد وجود العناصر النصية داخل العمل.

ومن الملاحظ أن الأدب منذ نشأته اتخذ اتجاهين مختلفين التفسير والنظرية، فالهدف الأول هو الإيضاح أو شرح لعمل أدبي مميز، أما الاتجاه الثاني فهو أكثر تعقيداً، ففي الاتجاه الأول التفسيري يتم التعامل مع نصوص محدودة يفرزها التاريخ، أما الجانب النظري فيتم التعامل مع مفاهيم أدبية ويقوم الاتجاه نفسه بتشكيلها وتكوينها من النص الأدبي ذاته،

ولكي نكون أكثر جدية نقف عند مفهوم النص.

هناك تعريفات ونظريات متعددة حول مفهوم النص وبعده الدلالي، لكن لضيق المجال نكتفي برؤية عامة بما جاءت به الدراسات الفكرية النقدية بقراءة النص عامة: «النص يحدد بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة الحديث التواصلية ونقصد بذلك المعلومات المباشرة في علاقته مع ملفوظات مختلفة سابقة ومتزامنة وتكون مدلولاتها سيولوجية تناصية».

والنص حسب مفهوم رولان بارت مجاله منهجي، والعمل الأدبي فإنه جسم مادي محسوس والفرق بين العمل والنص كالفرق بين الواقع والواقعي أولها معروض مبذول للعيان أما الأخير فيحتاج البرهنة عليه، فالعمل يمكن رؤيته وعرضه في المكتبات أما النص فإنه يبلور نفسه وفقاً لمجموعة معينة من القواعد إنه لا يوجد إلا في اللغة عبر اللسان فهو كتابة، نشاط، إنتاج، وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل بأن يمتد عبر عدة أجزاء وأن يشتغل في صور وأشكال مختلفة، فإذا انتقلنا إلى النص من الناحية السيموطيقية فنلاحظ أن النص إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المثيرات والمضامين، وبينما نجد أن العمل الأدبي إشارة مغلقة لعدد من التفسيرات المحدودة التي

تتسم بالثبات كل مرة بالانغلاق إنها لا نهائية مقابل المحدودية، فالنص فضاء واسع ومجاله الإشاري بسعة الإشارة ذاتها والتي يجب ألا نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى إن المنطق الذي يحكم النص ليس منطقاً شاملاً يستهدف معناه الدلالي منطق مجازي يحيا بوفرة الكتابات، وأيضاً إن إنشاء التداعيات والإشارات الداخلية في النص تقوم على نسقيته مع تحرير طاقته الرمزية، قد يكون العمل الأدبي رمزياً، رمزيته دائماً ما تكون متواضعة بالقياس إلى طاقة النص الرمزية، ذات الطبيعة الجذرية.

فالنص إذاً هو منهجي لا يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات وهو مركز يتسم بالحركية والفاعلية المستمرة لأن له طبيعة تناسلية متوالدة، لأنه مع غيره من النصوص وينتمي إلى نسبة التناص، والتناص هو جملة من المعارف التي تجعل من الممكن ان تكون ذات معنى «وما أن نفكر في معنى النص اعتباره معتمداً على النصوص التي يستدعيها ويتمثلها ونحن نستبدل بمفهوم تفاعل (الذوات) بمفهوم التناص».

جدلية المصطلح التناصي:

من البداية لا بد أن يكون في هذا السياق حواراً ينهض على إقامة أرضية نقدية صالحة ليمكننا الإسهام الفعال من إعطاء إضاءة خصوصية متميزة تمكنها من إثراء ممارسات نقدية تطبيقية وتعميقها لمثل هذا الحوار بالنسبة لموضوع التناص فلا بد أن نعي جيداً الجدلية الفاعلة بين العقل الشفهي والعقل الكتابي والتي تتحكم في رؤية العقل الإنساني من قضاياه الهامة ليس فقط لأن الحوارية أو الجدلية ذات طبيعة تناصية بالدرجة الأولى لكنها أيضاً ستكون أكثر الجدليات الفاعلة وخاصة على الفكر العربي استفادة من مفهوم التناص في كلا المجالين النظري والتطبيقي ويمكننا أن نستشهد ببعض النماذج من النصوص المنتقاة خصيصاً لتخدم مفهوم التناص من التداخل والتحالف والتآلف النصي من المقولات إلى الأسطورة على اعتبار التناص وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد مع أي خطاب لغوي بدونه إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسطاً مشتركاً ينهي من التقاليد الأدبية ومن معاني ضرورية لنجاح العملية التواصلية على رغم جوهريتها تبقى هناك وظيفة أخرى متضمنة ومضمرة تسعى إلى الكشف عن هذا الميثاق الإشاري المضمر والمعلن:

فالتوالد والتناسل أثراً ومؤثراً في النصوص الأدبية، ويتوالد من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صوت مختلف أما من حيث التواتر هي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسلف ولقوتها الإيحائية وهذا مما يزيدنا إصراراً لاستكشاف التناص من نصوص شعرية لتكون مقاربة ومقارنة ضمن سمات هذا المفهوم الذي عرضنا عنه، ونتخذ من الشاعر سمات هذا المفهوم لأن الشاعر يتجلى استخدامه لعناصر تراثية في نصه الشعري إلا أنه يبدو جديداً كل الجدة تلوح عليه مظاهر الابتكار الخالص والتخلق المحض ومع أن هذه العناصر الذي يقتبسها الشاعر من الإرث الأدبي عناصر شكلية إلا أنها تقوم بدور كبير في صياغة المحتوى وهو غير شكلي وبناء على ذلك فإن التأمل في عناصر البيئة وتحليلها والكشف عما يبين عناصرها من علاقات كامنة يجيب عن الأسئلة المتصلة بموضوع توظيف النص التناصي والذي يكون بمثابة قناع أو حجاب يستخدمه لمعنى مقصود، فالشاعر أمل دنقل الذي جعل من النص القرآني مرجعاً أساسياً لنصوص مؤكداً خلود الفن وسموه وغزارة العقل المبدع بهذا المعين الروحي الذي هو موروثه وجذوره فهو يعود إلى جذور أخرى تستشرف مضامين الكتاب المقدس وتستمد من قيمه وروحانيته، ففي قصيدته (موت أغنية مغمورة)، في هذه القصيدة نجد بين صراع الفنان بالطبيعة فإذا هي جدلية صاخبة الأبعاد تدور رحاها في المطلق من الزمن وإن تبدت لنا رموزها وشخصياتها وأحداثها.. يقول أمل دنقل:

من يفترس الحمل الجائع
غير الذئب الشبعان؟
ارتاب الرب الخالق في اليوم السابع
لكن لم يسترح الإنسان
وحدها تساقط الدمعة من عين الليالي
بعد أن علقها الوهم طويلاً
وحدها سرعان ما ترشفها الأرض
وينساها الرجال
شربوا قهوتها المرة والمذياع ومازال يغني
والمصابيح تضاء..

هنا نجد الاستعارة التناصية من قوله تعالى: «وهو الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام» في اليوم السابع استوى على العرش، وإحالة أخرى «ولقد خلقنا السماوات والأرض وما بينهما في ستة أيام وما مسّنا من لغوب».

وأيضاً يطالعنا أمل دنقل في قصيدته (الآخرون) دائماً في نفس السياق الذي يعتريه التداخل والتقابل.. يقول:

بلقيس ألهبت سليمان الحكيم

أنثى رمت بساطها المضياف للنجوم
لكن سليمان الحكيم يقتل غيلة أمير الجند
لأنه يريد أن يبني بزوجة الأمير
وزوجة الأمير تغتال ابن بلقيس الصغير
لأنها تريد أن يكون طفلها ولي العهد

فالشاعر هنا نجده يتحاور عبر هذه التداخلات بين الديني والتاريخي الخرافي فيما ورد عن سليمان وبلقيس حيث يستدعي الخطاب الشعري (الحاضر) الخطاب القرآني الغائب في قوله تعالى (إني وجدت امرأة تملكهم) إلى قوله تعالى(قالت رب إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين).

هنا نجد الفنان يبدل الطبيعة من أجل أن يزيح الستار عن حالة نفسية أنه يصور واقع غير مرئي رمزاً يوصي به وينم عنه، يميل إليه، وأيضاً نجد توازياً بين الألوان والأشكال من جهة وبين الحالات النفسية من جهة أخرى. وأيضاً هناك آلية الاستدعاء في النص الشعري، وهذا الاستدعاء يكون لإحدى الشخصيات التراثية في توظيف الشاعر لقول يتصل بالشخصية سواء كان صادراً عنها أو موجهاً إليها ويصلح للدلالة عليها في أن بحيث تصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة التفاعل الحر في شفرات النص واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي وكما قال ميشيل فوكو «إن كل الخطابات لا تصلح للقيام بهذه المهمة الصعبة على حد سواء فكل المجتمعات، وطبقاً لاطراد محكم لا تسوي بين الخطابات، هناك الخطابات التي تقال يومياً وتتداول وينتهي أمرها بانتهاء الفعل الجديد للكلام حيث يعيد تناولها وتحويلها أو الحديث عنها»، فالشاعر يقوم على اختيار العبارات التي تصلح لأداء مهمة ثنائية ما بين التفاعل الحر مع عناصر التشكيل اللغوي وبين استدعاء تلك الشخصية لتعطي بعداً دلالياً بشكل جديد في القصيدة.

إذن ليس كل تناص أو كل تقاطع داخل نص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى يعيد آلية لاستدعاء شخصية قائل هذا القول ويفسح له دوراً في البنية الدلالية للنص، ففي قصيدة (تنويعات) لصلاح عبد الصبور خير دليل على ذلك:

كان مغنينا الأعمى لا يدري
أن الإنسان هو الموت
لم يكن ساقينا المصبوغ الفودين
والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين
لم تكن تدري أن الإنسان هو الموت
لكني كنت بسالف أيامي
قد صادفني هذا البيت
الإنسان هو الموت.

في هذه القصيدة يستل خيوط الموت من

المشهد المسائي لحانة تعج بمباهج الحياة وذلك من خلال اختياره الفائق العناية لأبطال تقرب القارئ بصدق المقولة، فالمغني أعمى والساقي مصبوغ الفودين والعاهرة ذات فكين ذهبيين فكيف لا يرون الموت الماثل فيهم المطل من نواقصهم، والشاعر في ختام القصيدة يقول ملمحاً، «يا وليم بيتر بيش(٢) كم أضنيت يقيني بفكاهتك الأسيانة وذكاء القلب المتألم) مما يلاحظ ان الإطار المرجعي للعبارة قد انعكس على تشكيل بنية القصيدة.

لكن السؤال الذي يجب ان يطرح ما هي تداعيات الكاتب بتلك التدخلات النصية مع نص آخر بشكل معين؟

يمكننا القول حينما يسعى الكاتب أن يستخدم التداخل النصي (التناص) فهو يسعى إلى فعل مزدوج ما بين التأصيل والمرجعيات الثقافية، ويمكننا الاستناد إلى حوارية باختين بالنظر إلى موقف النص الحاضر من النص الغائب بوصفه (مقاومة، أو مساندة أو إغناء)، فالعلاقات النصية تقيم تنوعاً فكل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتداد وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً فالثقافة العربيةشقت لنفسها طريقاً في لغة التناص، على ان النص (ينتج ضمن بنية نصية صادقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلاً او تضميناً او خرقاً بمختلف الأشياء التي تتم بها هذه التفاعلات مما يحيلنا إلى استنتاج في العلاقات النصية المتداخلة التي تؤدي إلى تشكيلات بنائية تداخلية قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التحالف وقد تنصرف إلى التناقض وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد امام هذا التماثل ومن ثم تتجلى فيه افرازات مميزة بدرجات متفاوتة ما بين الإعجاب والرفض وإلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) فهذه الثنائية نجد قوامهاحوارية باختين حيث يقول لكي يشق الخطاب طريقه حول معناه وتعبيره فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية ويكون على وئام من بعض عناصرها وعلى اختلاف مع البعض وداخل صيرورة للصوغ الحواري يستطيع أن يعطي شكلاً لصورته ولنبرته الأسلوبيتين.

إن التداخل النصي قد يكونأحياناً أمراً عابراً وقد يكون أمراً مقصوداً قاصداً بعينه يتداخل معه كما حددت في شواهد من قصيدة أمل دنقل وصلاح عبد الصبور ولكن هل يمكن أن يكون التناص فعلاً أيديولوجياً تقنياً يطرح رؤية الموقف يتخذه النص الثاني من الأول؟

يمكن النظر إلى التناص بوصفه فعلاً أيديولوجياً وهذا يتعلق بالفرضية التي

تطرحها القصيدة أو البحث او الرواية حسب فضائها التناصي؛ فإذا ذهبنا في القول ان هذه الأيديولوجيا تعتمد على الموقف التأويلي المتمثل في كلا الموقف الناتج عن الإدراك الذاتي للواقع من خلال إضاءات العمل الأدبي فبهذا يسعى القارئ لرصد رؤية النص للنص فالأيديولوجية تكون مقنعة في النص وهي تخفي حقيقتها على القارئ فالقارئ الحصيف هو الذي يكشف النص وعلاقاته بالعلم اثر سياقه الداخلي والخارجي عليه.

الهوامش

(١) جوليا كرستيفا- النص التناصي، المركز الثقافي العربي ص١٦.

(٢) وليم بيتر بيش هو من شعراء بريطانيا في القرن التاسع عشر وهو من أصل بولوني ويذكر الدكتور السعيد الورقي في لغة الشعر الحديث بأن عبد الصبور كان شديد التأثر بهذا الشاعر.



التناص و بطولة اللغة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

زهرة عميري

إذا اعتبرنا الكتابة لعبة فهذا ما يسمح لشفرات النص بالحركة والدينامية، ونجد هذا المعنى عند غريماس في كتابه المشترك عن السيميوطيقا حيث ينفتح النص على آفاق الفكر بوجود القواسم المشتركة مع غيره من النصوص. فكيف يسهم عنصر التناص في هذه الحركيّة ؟

ن الباحث الروسي باختين[1] أول من استعمل مفهوم التناص فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات المقارنة التي تتضمنه أي أن النص يتأسس من خلال التراكمات الجمالية والاجتماعية وهذا يدخل في إطار ما يسمى بالشاعرية التكوينية. فما مدى تفاعل هذا المفهوم مع رواية أحلام مستغانمي ؟

إن بؤرة التفاعل تجلت بشكل صريح تارة وضمني تارة أخرى من خلال المثلث الآتي:



لذلك ارتأينا دراسة ظاهرة التناص وفقا للبنية العميقة لهذا المثلث من خلال تحديد مركزية هذه العناصر الثلاثة في كل من ذاكرة الجسد ورصيف الأزهار لم يعد يجيب لمالك حداد. وهذه العصارة من المعطيات تم إفرازها من خلال التقاطعات والتمفصلات النصية بين الأديبين ويتجلى ذلك انطلاقا من الجملة البدئية والختامية في الروايتين معا؛ فبالنسبة لمالك حداد نجد الملفوظ « القطار» عكس لغة الذاكرة أما « مارسيليا» فهي مكان مثّل مقر المنفى والبديل اللغوي(الفرنسية) التي جعلته يبكي لغته العربية في المنفى والدليل النصي قوله القطار أقلع من مارسيليا في الجملة البدئية، أما الجملة الختامية قوله يا إلهي يجب أن انزل إلى الدرك الأسفل من الجحيم، أرجوك يا إلهي أن تلبي بالخصوص هذا الرجاء أتوسل إليك أن تغض الطرف عني ....وهنا نلتمس مركزية الخطيئة والندم وبالتالي الخيانة.

وتمثلت الجملة البدئية في رواية ذاكرة الجسد في قولها مازلت أذكر قولك ذات يوم الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث أما الجملة الختامية فتمثلت في قولها ولكني أصمت وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيقة رؤوس أقلام ....ورؤوس أحلام، ويتجلى التقاطع بينها وبين الكاتب مالك حداد في عبارتي (مازلت أذكر) و(مسودات هذا الكتاب) أما في قولها مازلت أذكر نجد بيانا لمفهوم الذاكرة التي تم الحفاظ عليها باستعمال الفعل الدال على الاستمرار في الزمن. أما عبارة مسودات هذا الكتاب نلتمس مجال الخطيئة والمد والجزر والأخذ والرد في المسودة التي تضم احتمالات الخطأ والصواب وهذا ما يفتح آفاق التأويل لمفهوم الخيانة.

كما تجلى التمفصل بينهما من خلال عقد القران النصوصي. ونجد الكاتبة تقول:« وين قطار الموت»

[1] د صلاح فضل ، شفرات النص، دراسة سيميولوجية سيميولوجية في شعرية القص و القصيد، القاهرة، دار الفكر،1990، ص116.

تمد بيدها إلى قطار خالد في رواية ملك حداد من خلال الجملة البدئية وهذا القطار هو رمز للتاريخ الممتد امتداد السكة الحديدية في درب صعب مخادع، والطريق هنا رمز للموت، موت البطل خالد والذي يمثل بدوره الرمز الإيقوني للبطل الحقيقي مالك الرافض للخيانة إلا أن التاريخ مازال متواصلا لتأتي أحلام مستغانمي لتوقظ مالك كما صرحت في الإهداء في مقدمة الرواية، وفعلا جعلت من المسألة محط دراسة واستنتاج وهذا التواصل التاريخي يتمظهر في العبارة المذكورة سالفا (مازلت أذكر ثم إن العمل الموجود أمامنا أثر، والأثر هو امتداد لمفهوم العلاقة إذ أن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة،لهذا انبثقت إشارات الذاكرة على أنها حالة تحول نصوصي إنساني[1] لان الكتابة في الأصل هي إعادة تشكيل أثر قرائي سابق، ومنه فإن ذاكرة الجسد تمثل نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقها اللا واعي، فالذاكرة مثلا كنص إبداعي تمثل عصارة ناتجة عن نصوص أخرى، فإنها أيضا تمثل مقدمة لنصوص ستأتي وهذا مايجعل مبدأ تداخل النصوص منعطفا تمر به مختلف أنواع الخطاب، وما صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة. وهذا المعنى(الذاكرة) لدليل على الخلفية التاريخية السياسية لا يكاد يخلو عمل إبداعي منه، كاللاز للكاتب طاهر وطار ورواية زهور في الأزمنة المتوحشة للكاتب جيلا لي خلاص وغيرهما...... وعلى هذا الأساس كله يمكننا القول إن رواية ذاكرة الجسد جاءت كأنها وثيقة تشمل الركام المعرفي والديني والسياسي على السواء. والدليل النصي يتجلى في قولها:المرأة التي أغرتني بأكل التفاح (الدين).

ولقد اكتسبت الرواية بعدا تحليليا لنفسية الإنسان ببساطته وقدرته على صنع الذات وبالتالي صنع الوطن ومن ثم قلب موازين القوى في العالم بأسره من خلال عقد القران بين خالد في رواية أحلام والإنسان الياباني إذ أن خالد يدرك انه لا يمكن لإنسان بائس وفارغ وغارق في مشكلات يومية تافهة ذي عقلية مختلفة عن العالم بعشرات السنين أن يبني وطنا. والعلامة النصية على التعلق النصوصي للمدلول تتمظهر في قولها لقد بدأت كل الثورات الصناعية في العالم من الإنسان نفسه، ولذا أصبح اليابان يابانا وأصبحت أوروبا على ما هي عليه اليوم. وهذا ما جعل البعض يستبعد كونها رواية لاقترابها من عنصري التقرير والتوثيق التاريخي حيث صرحت بهذا الناقدة فريدة النقاش[2].

هذا عن ظلال الذاكرة في الرواية وهي بدورها تمكننا من استنطاق القطب الثاني (الجسد) إذ نجد لهذه الرواية تقاطعا مع روايات المستنقعات الضوئية لاسماعيل فهد إسماعيل، وكلا العملين الإبداعين يقدمان المرأة في صورة قاتمة سالبة حيث جسدت المرأة بصورتها الحسية الزوجة الخاطئة والضحية، كما أن المرأة في رواية أحلام ليست دائما هي المرأة الأنثى وإنما تتحول أحيانا إلى رموز أخرى، الرجل، الحياة، الحرية ومنه الخيانة والضعف والسخرية بحسب إيقاع العالم الداخلي لخالد وعلاقاته مع المتغيرات حوله. و ذاكرة الجسد تعكس صورة المرأة باعتبارها رمز للخيانة كما هو الحال للمرأة

---

[1] عبد الله الغدامي، تشريح النص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 80 .

[2] مجلة العربي، العدد 457، ديسمبر 1996، الكويت، ص 111.

التي قتلت في فيلم زوربا[1]، إذ ظهر التناص بالتداخل الزمني ولذا تجدنا نتحدث عن سيولة الحكي في تناولنا للزمن بأبعاده المختلفة في الرواية من خلال تداخل الأزمنة الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل. ونجد أنفسنا نقع في مركز اللا الشعور للكاتبة من خلال عنصر التضمين لعدد من الكتاب بحيث يكاد هذا التقاطع القرائي يكون عضوا من السياق في الرواية كلها؛ إن كل من كاتب[2] ياسين ومالك حداد والشيخ بن باديس حاضرون بنصوصهم وبأشخاصهم في ذكرايات الثورة في الجزء التسجيلي الإعترافي في الرواية وهذا ما يحيلنا إلى القاسم المشترك. ورصيف الأزهار فيما يخص المرجعية التاريخية والسياسية فنجد أنفسنا أمام نقاد نظريات التلقي بالنسبة لقضية التراث حيث دعا «ياوس» إلى ضرورة التمييز بين الإستسلام السلبي له والتكيف الواعي معه في قلب العلاقة بين الثقافة والتاريخ. وبالتالي تجلي مفاهيم مختلفة كالسياسة والاقتصاد والإجتماع وهذا الركام المعرفي الموسوعي لم ينفلت من الذاكرة لدى المؤلفين باعتبار الإبداع مرآة عاكسة لكل جوانب الحياة الفكرية

والمادية بوجه عام. وهذا ما أعطى لمفهوم التناص بعدا ديناميا قرائيا تأويليا. ويمكننا هنا طرح فكرة جوهرية توضح مدى خضوع الفن للتاريخ وخضوع التاريخ للفن، وهذا التساؤل يجيب عنه عنصر الشعرية في القص، فمالك حداد كان يكتب رواياته وأشعاره والتاريخ أمام ناظريه، ولكنه كان له مفهومه الخاص للتاريخ.

-2-

حيث كان يرفض التاريخ الرسمي و يقول عنه:« أنا أمقت التاريخ لأن التاريخ يعقد كل شيء، فالسياسة تحاول كطفلة لعوب أن تجره من أنفه ولكن التاريخ ليس من صنع البشر،وهو لا يحتاج إلى من يريه وجهته» [3]. وهذا المعنى يصب في المصب نفسه مع قول أحلام في روايتها:« سي الطاهر أحد رجال التاريخ المجهولين وأحد ضحاياه. » [4]ويتمظهر التقاطع بينهما في كلمتي(مجهولين) و(لايحتاج إلى من يريه وجهته).إذ نجد فيهما ضلالا للغموض والضبابية والتردد، بالتالي الخيانة والنفي. والدليل النصي يتجلى في العبارة المنفية لم يعد يجيب.

كما نجد مركزية معنى الشقاء في الروايتين معا، مما يوضح إنصهار المعنى عند كلا الأديبين، فراح الكاتب مالك حداد يعبر عن رفضه للتاريخ باعتباره رمز لشقاء شعبه. ونجده يلخص هذا المعنى حين كتب عن صديق له :

مات صديقي على غناء القيثار.
و غناء القمح.
فيالها من ميتة !
كان في ريعان شبابه.
كان جزائريا.
لقد كتب لي تاريخي.
كان غناؤه احسن من غناء القمح .[5]

إن الكاتبة أحلام في المقابل ترى تاريخ الوطن كله ملخصا في كلمة واحدة،امتدت معه أمادا طويلة ألا وهي الشقاء لهذا الشعب، حيث تتجسد حدود و زوايا المثلث المحرم

[1] أحمد الزعبي،الايقاع الروائي ، إيقاع المرأة ، الجنس ، الوجود، دار المناهل للطباعة و النشر، ص63 .

[2] مجلة العربي ص 113.

[3] د أبو العيد دودو ، في ذكرى مالك حداد، ص5 ، الجزائر، 1996.

[4] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ، 2004 ، ص 380 .

[5] في ذكرى مالك، ص 5.

والعلامة النصية في ذاكرة الجسد تبدو من خلال ربط الدين بالسياسة و الجنس. حيث تقول:« يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم» – ص 17 «الوطن كله للصلاة...»ص 16 .«و يحضرني كلام -قاله زياد مرة-في زمن بعيد... ». قال:« أنا أكن احتراما كبيرا لآدم لأنه يوم قرر أن يذوق التفاحة لم يكتف بقضمها....ربما كان يدري أنه ليس هناك من أنصاف خطايا ولا أنصاف ملذات تفاديا للحسابات الخاطئة »ص 305، هذه المقتطفات من المتون تبرز التقاطع الثلاثي الوراثي كما صرحت أحلام من خلال الجمع بين لغة السرقة ولغة الوطن ولغة الحب . وإذا رجعنا إلى رواية رصيف الأزهار لمالك حداد فإن العلامات النصية الدالة على هذا التقاطع تكون عن طريق التردد والانقلاب المفاجئ، والذي يتجلى في مفهوم الردة وعلاقته بالبعد السياسي الدال على انقلاب مجرى التاريخ في قوله: «لم يكن يليق بك أن تفعلي ما فعلت لوطني الذي لم يعد وطنك الآن ». وقوله :«لا يزال خالد مستندا إلى المقبض النحاسي ....لم يكن يليق بك أن تفعلي ما فعلت لي أنا ولك ولأولادي »ص155.

فنجد هذين القولين يومئان إلى لغة الانقلاب والنفاق السياسي من خلال قول الكاتبة أحلام فقد يكون ذلك لأنني بعثت لرعية تحترف الردة[1].

لم يكتف شاعرنا مالك بوضع التاريخ قبالته في لحظات الإبداع، وإنما كان يربط ولادته به، فكان يجيب عن تاريخ ميلاده باعتباره يمثل يوم الثامن ماي، وهذا الشهر في نظره أخذ طابعا حرباويا بدوره فهو فصل ربيعي دام، فيه انقلبت موازين العهود والمواثيق التاريخية مع العدو الأجنبي، فيقول :

- **شاهدت عيون رفاقي تبللها الدموع.**
- **رفاقي ناسجي العلم الوطني.**
- **الكبير.**
- **علم الجزائر.**[2]

-3-

ولم يكن شهر جويلية عنده شهر الفرحة، فرحة الحصاد، وإنما كانت عملية احتلال وإنزال لقوة أجنبية عام 1830، كانت حرارة الإحساس بهذا التاريخ تدفعه إلى أن يخاطب الشعب في لحظة استسلامه للهدوء والراحة والحلم قائلا:

- **إنك لا تدع التاريخ يدفعك و يسيرك.**
- **في حين إن وضع الوطن يدعوك.**
- **إلى أن تكون أنت المسير للتاريخ.**
- **وهو حق لك.**
- **ليس لأحد أن ينازعك فيه.**[3]

وهذا التخوف من فترة ما بعد المفاوضات ومرور قطار التاريخ في الإتجاه المعاكس قد أشارت إليه الكاتبة في روايتها المدروسة .«...والتقى بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل. ولكن هل يصبح السجن شيئا آخر لمجرد أننا ننظر إليه من الخارج، وهل يمكن للعين أن تلغي الذاكرة اليوم .» [4]. إذ نجدها أيضا استوفت الشرح لهذا التغير عبر التواصل لذاكرة التاريخ حين أبرزت مفهوم الحرية السياسي من خلال

[1] ذاكرة الجسد، ص 455.

[2] في ذكرى مالك، ص 6.

[3] المصدر السابق، ص 06.

[4] عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ،1996 ، ص 191.

تحرر البنت(حياة) من الأب المزور وتخلصت من الوصية الكاذبة، فعلت ذلك لأنها حولت الرجل إلى كائن ورقي و جعلته مادة قابلة للانكتاب والتفكيك والتشريح، بدءا ببترها ليده وانتهاء ببترها لقلمه وللغته،ففكت بذلك الارتباط العضوي القديم ما بين الفحولة واللغة، مما جعل اللغة عالما حرا تم تحريره من المستعمر. وتم إعلان استقلال الخطاب اللغوي مثلما استقلت الجزائر من مستعمرها، ويتسنى للغة أن تكون فاعلة في اللغة، وأن تكون ذاتا نصوصية تؤلف وتضع وتكتب وتبادل الجمل لغة بلغة. وانكتابية بإنكتابية [1].

وإن خيمت فكرة التشاؤم والحزن عند مالك في رواية رصيف الأزهار، فهذا ما انعكس من رواية ابنته أحلام البطلة في روايتها ذاكرة الجسد. حيث اعتبرت الزمن بمثابة فخ نصب للجزائريين، ولا أمل في الانفراج واستمرت التشاؤمية التي تبعث الشك والخيانة في جوهر الوطن ولأبطاله.« .. التاريخ لا يكتب على سبورة، بيدك تمسك طباشير وأخرى تمسك ممحاة...»ص- 329-

لكن ليس معنى هذا أن هذه الروح التشاؤمية مغروسة في كل روايات«مالك» وخير دليل ما أثبته المؤلف «فيرنر بلوم » حين راح يؤكد على الصداقة المتينة، بين مالك حداد وكاتب ياسين مما خول له المقارنة بين الأديبين،ثم قرر أن مالك حداد يختلف عن كاتب ياسين في أنه أكثر تفاؤلا و ثقة بالمستقبل ويستدل على ذلك بقول مالك حداد :

- إن السماء صامتة.
- ومع ذلك فإن طائر اللقلق الأخير.
- يؤكد لنا الغد سيكون جميلا.
- وعلنا أن نصدق طائر اللقلق.[2]

وهذا تجلى في روايته «الانطباع الأخير» التي كان من المفروض أن تصدر تحت عنوان فيضان الوادي، وهذا الوادي الفائض بمثابة رمز إلى الشعب الجزائري الذي ثارت ثائرته.

-4-

ومن خلال اطلاعنا وتفحصنا لرواية ذاكرة الجسد، نجد احتواء وتقاطعا مع الفكر القباني خاصة في قصيدته«على أضرحة المجاذيب».

- أنظر كالمشدوه ......في خارطة العروبة.
- وفي كل شبر أعلنت خلافة.
- وحاكم بأمره و خيمة منصوبة.
- تضحكني الأعلام والأختام والممالك التركية.
- وسلطنات القش والكرتون والشرائع العجيبة.

وهذا الاحتواء أو الإفراغ للزخم المعرفي عند أحلام يظهر حين يحاول خالد نفسه في وظيفته البيروقراطية كمسؤول للنشر وهو يتناقض مع نفسه ومع الأهداف العليا التي كافح من أجلها. ونجد خالدا يعلق على الشعب:"كنت أشعر أنني مسؤول عن تدهور صحته الفكرية وأنا ألقنه الأكاذيب...." وفي هذه الظروف يتعرف خالد على " زياد" البطل الآخر في حياة " أحلام". وهنا مربط الفرس بين الروائية أحلام والشاعر الحساس نزار قباني.

ولقد أشارت الناقدة فريدة نقاش إلى شيوع عنصر الترهل والإستطراد غير الضروري في تركيب ونسيج النص مع تأثر واضح بلغة نزار قباني،" وليلى بعبكي وعائشة أبو النور[3] التي جعلتها تقع أحيانا في أسر بلاغة تقليدية وخطابية.

إلا أن اللغة قد جاءت في الواقع على بساطتها تحمل أعقد معاني النقد الذاتي لأمتنا وتركت. آثارا دفينة لحرائق الوطن، و تجلى ذلك في كثرة الأسماء إذا ماقيست بالأفعال، أسماء الأعلام كالبلدان .

---

[1] مقال فيرنر بلوم و مالك حداد ، د أبو العيد دودو ، 1996/06/07 .

[2] مجلة العربي، ص 111.

[3] المصدر نفسه ، ص 111.

وأبطال التاريخ والمعارك التاريخية.« كان زياد يشبه المدن التي مر بها، فيه شيء من غزة ومن عمان ومن بيروت كان يشبه السياب، الحلاج »- ص 224- بالإضافة إلى هذا كله نجد العامية حوالي 25 % تقريبا نحو:«إيه قسنطينة لكل زمان صالحة ....» -ص425- وهنا تتقاطع مرة أخرى مع لغة نزار في قوله «يحسون الشاي، الطحين، حبوب النوم[1].».

هذا اللقاح والتزاوج بين الذاكرة باعتبارها إسقاط للمرجعية التاريخية، والجسد باعتباره الجسم الجديد وهو اللغز الذي يمثل القاسم المشترك بين أحلام مستغانمي ومالك حداد. والعلامات النصية عند مالك «الفرح حين يرتسم على محياها...»-ص119.

-5-

ويظهر هذا التميز الأنثوي للتاريخ عند مالك أيضا عند الحديث عن غضب وريدة «..... حين تغضب فيحمر خداها مثل الوردة الصغيرة التي يذبل جمالها عبر الأيام والليالي والسنين» ص82

وما نلاحظه في الرواية المدروسة-ذاكرة الجسد-عنصر الموازاة مع المرأة الأنثى باعتبارها مصدر خوف وضعف ونقص، يمكن تخفيف عيوبه بذكر الجسد الناقص-(بتر ذراع خالد)-وهذا ما يضمن عنصر التوازن الطبيعي.

ومنه يمكننا القول حسب الرواية طبعا - إن إحداث النقص في جسد الرجل قد ذكر ليتساوى الجسدان المذكر والمؤنث وهنا تكون المواجهة عادلة، وهذا يحيلنا إلى تعريف "فرويد" للمرأة بأنها رجل ناقص وخاصة إذا ما تصدت المرأة لسؤال اللغة وتوجهت إلى تحويل الرجل إلى نص مكتوب، وإلى كائن من ورق، فإذا رجعنا إلى تصميم الرواية، فإن خروج خالد من النضال يعني الخروج من الفحولة، ومنه انكتابية الرجل تعني تفكيك فحولته[2].

ونجد أحلام مستغانمي تمد بيدها إلى معاني"نوال السعداوي"[3] عند اعتبار العمل الإبداعي عند المرأة ضرورة نفسية وثقافية في الآن نفسه. ولذا فإنها ترتبط بالقلق، وتتشابك الكتابة مع مفهوم الحرية أي خروج المرأة من مقصورة الحكي وحصانة الليل الساتر إلى نهار اللغة الساطع. ولقد أرجع"رولوماي"[4] هذا القلق إلى معضلة التكيف أو مايعرف" بالعصاب".«إن التكيف هو العصاب ذاته...إن القلق هو حالة الإنسان عندما يصارع تلك القوى التي تحاول تحطيم وجوده». وفي ذلك إشارة إلى الكاتبة"نوال السعداوي" حين راحت تلح على أن المرأة هي الأصل أصل الجسد، جسد التاريخ كما هو الحال عند أحلام في روايتها المدروسة. والعلامة النصية «ذراعي الناقصة....بعدا فنيا» ص 84.

كما أشارت الروائية أحلام مستغانمي إلى هذه الفكرة، من خلال الاستبيان الذي عرض عليها لمعرفة موقفها من لغة المرأة فراحت تستدل برأيها [5] قائلة :"أنا محاطة بالرجال"، " أنا لا أذكر أنّ هناك امرأة كاتبة دون أن يشجعها رجل...غالبا ما يكون والدها وأحيانا أخوها". ونجد المؤلفة أحلام تقول أيضا:"وأنا درست هذا الموضوع بتعمق أكثر في أطروحتي لأنني لاحظت أن معظم الكاتبات

---

[1] تطور الشكل الشعري عند نزار قباني، إعداد الطالب أحمد هويس،إشراف د حسني محمود حسين ، رسالة ماجستير، سنة1977 ، ص170 .

[2] عبد الله الغذامي ، المرأة و اللغة، ص 186 .

[3] المصدر نفسه، ص 186 .

[4] المصدر نفسه، ص 136 .

[5] مجلة أنوثة، العدد 8، 1992 ، ص 22 .

مثلا" أسيا جبار "كان خلفها زوجها وأحيانا أخوها....فالرجل الجزائري عادة يستحي من زوجته"، " فالمرأة تكتب للرجل ولو كتبت امرأة لكتبت لنفسها".

-6-

رغم أن الظلام الدامس والخيانة خيما على الروايتين، إلا أننا نلمس ظلالا تفاؤلية إذ نجد الكاتب مالك حداد قد أوضح تفاؤلا من قبل خالد انطلاقا من نزعته الدينية المبثوثة حين راح يقول:«حينما تنفتح براعم أغصان الأشجار يعاود التفاؤل نفس خالد، لأن الشقاء لا بد له من نهاية ولأن الله موجود في كل مكان »[1]. حيث أعرب مالك حداد عن هذا التفاؤل حتى بعد الموت وتجلى ذلك في الجملة الختامية – معربا عن أمله في اللقاء- البطل ومدينته. والعلامة النصية تطفو إلى السطح خصوصا من خلال تواترها للدلالة على التأكيد في الخبر". رمى خالد بن طوبال بنفسه إلى السكة ... لقد التحق بملكوت السماء ليتفاهم...حول بعض الشؤون"[2].

إلا أن أحلام اعتبرت دواء الخيانة أمرا معلقا نسبيا وهذا بالنظر إلى العوامل السوسيو تاريخية حتى وإن كان التاريخ يمثل القاسم المشترك بينها وبين مالك حداد.إلا أنها ارتبطت بعوامل فرضها مجتمع القرن العشرين، فجاءت الرواية إفرازا ممزوجا بالاجترار للواقع والأحداث. ونقلت الصور في قالب وثائقي شاعري، وكان التفاؤل نسبيا يدخل في المستحيل أحيانا إذ أعربت عن ذلك القضايا المركبة التي دافعت عنها، فالمرأة تمثل السياسة والتاريخ والأنوثة والترجل لفرض الوجود، إلا أن التفاهم بين الجنسين(المرأة الرجل) يبقى في إطار التوازن باعتبار المرأة رجل ناقص .

فالموت دلالة انقراض وتحول بين البطل ومدينته- «إقرئي هذا الكتاب... واحرقي ما في خزانتك من كتب لأنصاف الكتاب وأنصاف الرجال وأنصاف العشاق »[3] .

كما تجسد عنصر الاستقالة-الرجل والمرأة – باعتبارها قضية قبل أن تكون أنثى، وهنا تمركز التقاطع مجددا بين أحلام والشاعر الفذ نزار قباني في قصيدة له والمعنونة "الاستقالة "[4]، نشرها في مجلة الأسبوع العربي اللبنانية.

-حاولت بعد ثلاثين عاما من العشق.... أن أستقيلا .

- وأعلنت في صفحات الجرائد.

-أنني اعتزلت قراءة ما في عيون النساء....

- وما في رؤوس النساء....

-وأغلقت بابي عساني أنام قليلا.

ومن خلال هذا كله يتجلى عنصر التلوين العقلي والحوار الفكري في وصف التشكيلات إذ أن القضية مجرد انفصال يتلاشى في كلمات حادة أو مقنعة، أي هناك قضايا مصيرية للإنسان العربي ورؤية جديدة لمسيرة الزمن والعصر. فلا بد من فتح الحساب أمام الجميع .

إلى أي مدى يمكننا ربط مفهوم الاستقالة النزارية بالبعد السياسي الذي يحيلنا إلى بطولة الأنثى من خلال انفجار طاقة التأليف ؟

إن دراسة المرأة كقضية قبل أن تكون أنثى يظهر في الواقع البيوغرافي الذاتي للروائية أحلام مستغانمي، إذ أرادت هذه الأخيرة أن تبرز معلما جديدا في الحركة الإبداعية، فيزحزح الشرف إلى ما يعرف ببطولة اللغة، فلم تكن البطولة لخالد ولا لحياة. بل كانت اللغة الأنثى تمثل المرأة الزئبقية داخل الرواية.

---

[1] مالك حداد، رصيف الأزهار لم يعد يجيب، ترجمة د حنفي بن عيسى، المطبوعات الوطنية الجزائرية، فيفري 1965 ص 72.

[2] المصدر نفسه، ص 157

[3] ذاكرة الجسد، ص 462 .

[4] تطور الشكل الشعري عند نزار قباني، ص 155

بل المرأة الرجل، حيث قامت أحلام بحوصلة ملحمية لذاكرة المرأة في عملها الأدبي .

-7-

ولقد اكتشفت المرأة أن لأصابعها وظيفة أخرى غير الوظيفة المعتادة، ولو فقدت أصابعها فهذا معناه أنّها ستعود إلى"زمن الحكي" وترجع مرة أخرى لتكون شهرزاد المهددة ليلا بالموت على مدى ألف ليلة وليلة.[1]

وليس للمرأة سوى الإبداع للخروج من المفهوم المادي إلى الترجل أو الذوبان في شخص الرجل لتكون امرأة جديدة، أنوثة ملقحة بهاجس الذكورة لتفريغ ذلك النقص الدفين. وهذا نجده في الدراسات النفسية، " يونغ" مثلا الذي اعتبر من عقد النقص سبيلا في التعويض عن طريق التجاوز والإبداع والتجديد.

وهاهي أحلام تفصح عن ذاتيتها ومكبوتاتها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حيث اعترفت الناقدة فريدة نقاش قائلة [2]: "ذاكرة الجسد هي أول رواية تكتبها امرأة جزائرية باللغة العربية وواحدة من روايات نسائية قليلة يحكيها رجل بينما كاتبتها امرأة".

وهذا المزج بين الرجولة والأنوثة داخل الرواية مرده ذلك المزج بين الزمن النفسي والسياسي للروائية. ولقد أعرب عن ذلك إيراد المتواليات النصية بأسلوب الحذف والإجمال، مما جعل زمن الحكي يفوق زمن السرد: زح > زس .

والدليل النصي" ماذا أفعل بكل ما كدست وجمعت من أحلام طوال سنوات غربتي ونضالي[3]".

" في اليوم التالي فاجأني صوتك في الساعة التاسعة تماما ".[4]

"سنأتي... ردد صوت ساعة أو ساعتين وأكثر.... ومر صبح ومساء ومر مساء. ولم تأت.[5]

ونلمح هذا الاختزال الزمني والتقليص الزمني السردي رغم التفاوت العددي للصفحات مما يؤكد البنية الوظيفية والمركزية للعنونة في ملفوظ " الذاكرة ".

وهذا الاضطراب الزمني بين الحكي والسرد يتراءى من خلال العدسة التصويرية للرواية والتي تبدو مصوبة داخل وجدان البطلة(الكاتبة) تارة، والتركيزعلى الزمن الخارجي تارة أخرى، ولعل ما جعل الزمن النفسي عنصرا متألقا في رسم الشخصية وتعدد الأحداث كون الرواية في هيكلها الفني بمثابة رحلة من الحاضر إلى الماضي. وعملية استرجاع لخبرات خالد السارة والأليمة باعتبار التذكر استرجاع حالات شعورية تولدت من مواقف ماضية، لذلك كان الزمن النفسي عنصرا متناغما مع طبيعة تيار الشعور. فالزمن حامل من حوامل الحدث و«البعد الجمالي على السواء. وهذا ما يبرز سيولة الحكي من خلال التداخل الثلاثي للظرف الزمني .

أما الزمن السياسي فيظهر من خلال الصراع والصدام بين الشرق والغرب. ذلك الموضوع القديم الجديد في الأدب العربي، وهو صدام تضعه المؤلفة في علاقة جسدية تكاد تكون خالية من الروح، ويتمظهر هذا المعنى انطلاقا من التقابل بين المرأة الوطن كهوية، والمرأة العابرة ضد الهوية.

---

[1] عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة، ص 185 .

[2] مجلة العربي، ص 111.

[3] ذاكرة الجسد، ص 171 .

[4] المصدر نفسه ، ص 155 .

[5] المصدر نفسه، 92 .

عمان
نزوى
العدد رقم 7
1 يوليو 1996

ان قصيدة «في المغرب العربي» قصيدة معقدة شديدة التأثير، وقد أعطت مثالا أولا ناجحا لاستعمال الزمن الأسطوري في الشعر، ولقدرة الحدث على تكرار نفسه في تاريخ الأمة، وقدرة الشخصية التاريخية الحية في ذاكرة الأمة على أن تستلهم من جديد لتعطي المعنى لما يحدث الآن وتولد شعورا قويا بالوحدة وبالارث الروحي المشترك.

وقد كان من حظ الشعر العربي ان المثال الأول على هذا الاستعمال الحداثي الرفيع مثلته قصيدة عامرة من أجود الشعر الحديث. فقد كثرت بعدها نماذج الشعر التي استعملت الزمن الأسطوري لتدل على استمرارية تاريخية في الأمة، كما استعملت النماذج العليا المأخوذة من التاريخ العربي لتشير الى قدرة هذه النماذج على أن تكرر نفسها في تاريخ الأمة العربية. غير أن عددا وافرا من هذه الرموز التاريخية أختير لسلبيته ليكون هجاء لاذعا للوضع العام، لاسيما بعد نكسة سنة ١٩٦٧. ولكن رغم المبالغة في تأويل بعض الأمثلة، إلا أن سيطرة الشاعر العربي على هذين العنصرين أصبحت سلاحا شعريا راقيا للتعبير الموارب عن قضايا وجودية وتاريخية كبيرة - ولا شك ان اقتباس هذين العنصرين كان مكسبا كبيرا للشعر العربي، يعود في أساسه الى التجربة السيابية - وهي المأثرة الحداثية الثالثة للسياب.

ومأثرته الرابعة هي أنه كان رائدا بارزا في استعماله لموضوع المدينة، وكان معه آخرون. ان المدينة رمز حداثي أصيل في الحداثة الغربية. فقد ولدت الحداثة الغربية في زمن اكتساح التصنيع للحياة في الغرب. والصناعة تنشأ في المدن، والأدب الذي نجم عن هذه الفترة في الغرب كان أدبا هجرت فيه الطبيعة وأصبحت أبعاد للمكان أبعادا مدنية. فكان الشاعر الحداثي يرى المدينة غولا ومركزا للفساد والظلم والجريمة فوصفها وصفا سلبيا كصحراء مكتظة متحجرة مليئة بالأسى والضجر.

أما المدينة السيابية فهي مكان الغربة الذي وجد فيه الشاعر الريفي نفسه بعد صفاء جيكور. وقد رآها سجنا مسورا وبؤرة للمؤسسات الطغيانية بقوتها البوليسية الغشيمة وبجيش المخبرين الذي ترعاه. وهي أيضا مسكن آلاف الفقراء والمنبوذين الذين كانوا يعيشون على هامشها ويعانون الظلم الذي تفرضه على ضحاياها. ولا شك أن اعتناق السياب للماركسية في ذلك الوقت المبكر من حياته جعله أقوى احساسا بالمظالم التي كان يعاني منها فقراء المدينة وبغاياها والمنبوذون والضائعون فيها. فأرسى موضوع المدينة في الشعر العربي كرمز بالغ الأهمية.

ومن أعماق عذابه الشخصي كريفي جاء المدينة ساعيا وراء العلم والرزق يرى السياب نفسه ضائعا مليئا بالغربة، ضحية لعنف المدينة ولامبالاتها - ومن جديد يبرز وجه الشاعر الحداثي في مأثرة السياب الحداثية الخامسة - وهي مأثرة تتناول الموقف لا التقنية في الشعر الحداثي، موقفه من العالم ورؤياه لنفسه. فهو ليس البطل القائد المتليء بإرادة الإنذار والتبشير، الذي ينظر من الخارج الى بؤرة العذاب والمعاناة ويدل على منابع الفساد والانهيار في عالم الآخرين، بل هو ضحية مثلهم، وجزء لا يتجزأ من العالم الذي يرفضه - موقف حداثي بامتياز.

ترى ما هي الأبعاد الشعرية التي كان سيصل إليها السياب لو لم يهاجمه المرض وهو بعد في أوج تفوقه الإبداعي؟ اني أشعر اذ أدرسه بأني أدرس مشروعا لم يكتمل وبأن الحكم على إنجازاته حكم منقوص لأننا لا نعرف كيف كان شعره سيتجه بعد ديوان (أنشودة المطر) لو لم يضطر الى الاستسلام الى المرض والذكريات والتشوقات الشخصية.

غير أن ما نعرفه هو أنه كان شاعرا ورائدا كبيرا كسب الشعر العربي بوجوده مكسبا لا حدود له وخسر بموته خسارة لا تعوض.

***

التناص وتحـــــولات الشكل في بنية القصـــيدة عند السياب

صبري حافظ *

من وظائف النقد التي تتخلق بها حيوية الحركة الثقافية في أي بلد من البلدان وفي أي ثقافة من الثقافات أن يعيد بين فترة وأخرى النظر في خريطة المكانات الأدبية وأن يختبر بين الفينة والأخرى مدى ثبات القيم والمقولات الأدبية الشائعة والمتداولة بين الكتاب والقراء على السواء. وهل فقدت تلك المقولات مصداقيتها بمرور الزمن وتغير آليات الحركة الحضارية والثقافية أم أنها مازالت صالحة للتداول كما هي أو حتى بعد قدر من التمحيص ومقدار من التحوير. فبدون قيام النقد بتلك الوظيفة الحيوية لا يعتري الحركة الأدبية الركود والجمود فحسب، ولكنها تعاني كذلك من أدواء الكسل العقلي، وتخضع

* كاتب وناقد من مصر، أستاذ في جامعة لندن

عملية التقييم الثقافي فيها لا للقيمة الحقيقية للمبدعين ولإنجازاتهم الأدبية ، وإنما لعمليات النشاط الإعلامي وشبكات العلاقات العامة ومنطق تبادل المنافع. وهو الأمر الذي يورث الإحباط ويثبط همم المبدعين الحقيقيين ويصيب الكتاب المجتهدين بشتى أشكال المرارة مما يعود على الحركة الثقافية ككل بالكثير من النتائج السلبية. لذلك كان من الضروري أن نتوقف كل فترة وأخرى لننظر فيما بين أيدينا من مقولات ثقافية متداولة تتحدد وفقا لها القيمة الحقيقية أو الإعلامية للكتاب وللتيارات والاتجاهات الأدبية المختلفة. لأن إهمال القيام بهذا الدور لا تترتب عليه نتائج فردية فحسب، فلو اقتصر على إحساس البعض بالمرارة وإحساس الآخرين بأننا قد غمطناهم حقهم لهان الأمر، لكن المسألة أخطر من ذلك بكثير. فدراسات سوسيولوجيا الثقافة تؤكد لنا أن لمقولات القيمة ورأس المال الرمزي أو الاعترافي سواء في ذلك القيمة الشخصية للمبدعين أو للتيارات الأدبية المختلفة، دورا كبيرا وتأثيرا طويل المدى لا على القراء وحدهم وإنما على الكتاب المحتملين ومثقفي المستقبل وعلى حركة النشر والتوزيع وعلى عمليات النقد الصحفي والإعلامي وغير ذلك من آليات العملية الثقافية بل وحتى على النقد والدراسات الجامعية الرديئة التي تنتشر عادة في مثل هذا المناخ الذي يسيطر عليه الكسل العقلي والفساد.

لهذا كله نجد لزاما علينا أن نتوقف كل فترة من الزمن لنتأمل ماذا بقي من كتابنا الكبار بعد فترة من رحيلهم أو حتى بعد فترة من تسنمهم لواء الصدارة الأدبية، خاصة وأن من عادة الحركة الثقافية العربية إما أن تنسى الراحلين كلية عقب وفاتهم أو أن تحولهم الى أصنام أدبية لا مساس بها ولا يحق الاختلاف عليها. ولكن الوقفة المتأنية كل فترة من الفترات من أجل إرهاف وعي الأجيال الحالية بما فاتهم من قضايا وما غاب عنهم من تفاصيل من الأمور الباعثة لحيوية الحركة الثقافية والمجددة لنشاطها. وهذا هو الذي يحدو بنا الى التريث الآن قليلا عند هذا الشاعر العراقي الكبير. فلم يتعرض شاعر للخلاف عليه أثناء حياته بنفس الحدة التي تعرض لها بدر شاكر السياب إذ اشتبك طوال حياته القصيرة الحافلة في مجموعة من المعارك المستمرة التي استنزفت الكثير من طاقته،وإن ساهمت في كثير من الأحيان في بلورة العديد من رؤاه. ولم يحظ شاعر حديث بعد موته بالإجماع على تقدير موهبته والعرفان بأهمية مكانته مثلما حدث للسياب وهذا أدعى للتساؤل عن سر هذا الانقلاب في موقف المجتمع الأدبي من الخلاف الى الاعتراف غير المشروط.

وإذا ما حاولنا التعرف على سر هذا الاجماع على قيمة هذا الشاعر الموهوب وعلى أسباب اهتمام شتى تيارات الحركة الأدبية الحديثة بشعره على اختلاف مناهجها ومشاربها ومنطلقاتها، وتحديد مكانه الآن مما آل اليه حال الشعر العربي الحديث اليوم ــ بعد ثلاثين عاما من رحيله ـ وأين نحن الآن منه، سنجد أنفسنا بإزاء قضية رأس المال الرمزي ورأس المال الاعترافي. فالمكانة التي يحققها الإنجاز الأدبي لكاتب أو شاعر ما مشروطة ـ كما برهن بيير بورديو في مقالته اللامعة «مجال الانتاج الأدبي» ـ بمدى احتيازه على نوع خاص من رأس المال هو الاعتراف بقيمته وتحديد موقعه ضمن بنية تراتبية خاصة داخل علاقات القوى وصراعاتها المستمرة في المجال الأدبي. ومشروطة أيضا بمدى قدرته على المحافظة على رأس المال الرمزي ذاك، أو تنميته في عالم ثقافي متغير، خاصة وأن دراسات بورديو الشيقة في هذا المجال برهنت على فاعلية قوانين العالم الاقتصادي في الحقل الثقافي، ولكن بطريقة معكوسة. فثمة تناظر بين الرأسمالين الاقتصادي والرمزي اللذين يحوزهما كاتب ما، ولكن هذا التناظر يكتسب تناسبه الخاص الذي تظل فيه القيادة لرأس المال الرمزي كلما تعلق الأمر بالقيم الجمالية والأدبية وبرأس المال الاعترافي على وجه الخصوص، فكلما ازداد نصيب الكاتب من رأس المال الاقتصادي الذي يجلبه له في البداية رأسماله الرمزي والاعترافي، أدى ذلك الى تناقص رأسماله الرمزي من خلال إعادة النظر في حالته.

ولا ينفصل نصيب السياب من رأس المال الاعترافي الذي يتمتع بقدر كبير منه عن طبيعة الحياة الأدبية والسياسية العاصفة التي عاشها، أو التحولات الأدبية والثقافية التي مر بها، ولا عن الخلافات العديدة التي دارت حوله والمعارك المتتابعة التي خاضها، وتنقل بين معسكراتها. فعندما نسترجع الآن أسباب الخلافات التي رسمت حياته، ونوعية المعارك التي شارك فيها ، ندرك سر انداح تلك الخلافات من فوق قشرة الوعي الأدبي العربي، وانزلاقها من فوق سطح الذاكرة التي اعتادت استمراء النسيان، ذلك لأن السر في تراجع تلك الخلافات التي كانت حادة في وقتها والتي استعرت نيران معاركها على صفحات المجلات الأدبية المختلفة هو أن كثيرا من تلك الخلافات كانت تتسم بالعرضية والموقوتية ومن هنا سرعان ما تبخرت مع تغير الاهتمامات وتبدل القضايا وتحور الرؤى. فانصرام الزمن على رحيل هذا الشاعر الكبير كفيل بتبديد العرضي واختبار مدى صلاحية كل ما هو جوهري وأصيل للبقاء. وهذه الفترة التي مضت منذ رحيل السياب كافية لاختبار الزمن لمدى صلابة انجازاته. ومن هنا فإن علينا أن نتوقف للحظة وننظر الى الوراء حتى نتعرف على ما بقي من هذا الشاعر الموهوب بعد ثلاثين عاما على رحيله.

فقراءة السياب اليوم لا يمكن أن تنفصل عن مجموعة من الافتراضات الناجمة عن أن درجة صفر التأويل بالنسبة

لأشعاره محملة بالعديد من الرؤى والدلالات ومثقلة بالتواريخ التأويلية والنقدية المتشابكة. فلا يمكن لأي قراءة للسياب أن تنطلق كقراءة أي شاعر معاصر، من فراغ تأويلي خالص. لأن ما تراكم من إنجاز نقدي حول هذا الشاعر يجعل أي محاولة لقراءته اليوم حرثا في أرض مترعة بالتأويلات، ودخولا في غابة كثيفة من الدلالات والاستقصاءات المنهجية الشيقة. ولأنها تنطلق كذلك من حاضر ثقافي صاغ السياب بعض القيم الفكرية والقومية والشعرية الأصيلة فيه، والتي تتعرض اليوم لضربات قاسية من خلال المتغيرات العالمية والقومية الجديدة من ناحية والتغيرات الشعرية والجمالية من ناحية أخرى،. وساهم في بلورة حساسيته الشعرية والأدبية التي تطورت على مدى العقود الثلاثة التالية لمحاولته التجديدية الرائدة، ثم انكسرت مسيرتها في السنوات الأخيرة. ومن هنا فإن درجة صفر التأويل ليست مشحونة فحسب بكل الميراث النقدي الذي تناول شعر السياب من قبل، ولا بكل القيم الوطنية والفكرية التي ساهمت أشعاره في بلورتها وتحديد معانيها فحسب،ولكنها مفعمة كذلك بجدل اللحظة الراهنة التي تتم فيها القراءة الجديدة، وبكل ما تجلبه الى أفق القراءة من سياقات لا يمكن التغاضي عنها كلية عند التأويل النقدي. وهذه السياقات العصرية بكل أبعادها السياسية والفكرية والأدبية تلقى بثقلها على القراءة فتجهز على أي براءة مدعاة. وقراءة السياب اليوم لا تأخذ في اعتبارها هذا التغير الجذري في الواقع السياسي فحسب، ولكنها تتم كذلك في سياق نقدي مغاير تخلى عن تبسيطات النقد العربي القديمة، وأرهف أدواته التحليلية مستعينا بالدراسات اللغوية والأسلوبية، وبثمار النظرية النقدية الحديثة التي استوعبت النتاج النظري المتواصل من الشكليين الروس وحتى التفكيكية وما بعد البنيوية. فكل قراءة تتم في أفق من التوقعات التي تزداد حدتها، وتنفسح احتمالاتها، كلما كانت درجة صفر التأويل مشحونة بكل هذا الجدل النقدي الذي أبرز ثنائيات عالم الشاعر المختلفة وسبر بنية قصائده المتعددة، ومحص مفردات قاموسه الشعري المتميزة، ودرس تراكيبه اللغوية الجزلة، وتعرف على آليات لحظة المكاشفة الشعرية عنده، وسجل موقفه من الشعر والحياة، وفصل سيرة حياته وربط أحداثها بشعره، وميز بين شعرية الكلمات وشعرية الأشياء والموجودات في عالمه وتقصي كل الإحالات التناصية والأسطورية لديه.

فالمكانة التي يحتلها الإنجاز الأدبي للسياب اليوم ضمن بنية خاصة داخل علاقات القوى وصراعاتها المستمرة في المجال الأدبي، مشروطة بمدى قدرة نصه على الحفاظ على دوره وفاعليته خلال التحولات التي تنتاب هذه القوى، بسبب الصراعات المستمرة لتغيرها، والتواؤم مع تراتباتها الجديدة. ففضاء العالم الأدبي فضاء مشحون بالاحتمالات اللانهائية والمتحركة باستمرار والتي تتطلب من العمل باستمرار تبرير جدارته برأس المال الاعترافي الذي يحوزه داخل المجال الأدبي، ناهيك عن تنميته. وأن تغير السياق الذي تتم فيه قراءة السياب اليوم، وتغاير العالم القيمي والسياسي، والرؤى الأدبية والنقدية معا تتطلب ضرورة طرح قراءة مغايرة تدخل الى درجة صفر التأويل عدة عناصر منها دوافع الخطاب التأويلي الجديد، أو القراءة الجديدة والسياق الذي تدور فيه. والجدل بين المفصح عنه والمسكوت عنه في كل قراءة. وعلاقة البعد الاقليمي بما أسميه بأيديولوجية القراءة المضمرة. والجدل بين أنساق الهيمنة الرمزية الفاعلة في الواقع العربي أثناء كتابة القصائد، وأنساق الهيمنة الرمزية المغايرة والفاشية في زمن القراءة . وهو جدل يدخل البعد السوسيولوجي للخطاب الشعري ودور الشعر في بلورة أنساق الهيمنة الرمزية الى أفق القراءة الجديدة. وتناظر بنية القراءة الجديدة مع بنية الشعر المقروء ذاته، بمعنى أن شعر السياب كان شعر المقابلة بين الذات والعالم، وعلى قراءته الجديدة أن تكون قراءة المقابلة بين الشعر والعالم. كما تطرح علاقة القراءة بتراكم القرائن المعرفية المختلفة، سواء ما يتعلق منها بتأويل النص، أو بحياة الشاعر. واستيعاب الكشوف النقدية لأكثر من مدرسة من مدارس النقد الحديث، وتوظيفها في قراءة نقدية أقرب ما تكون الى ما يسمى بالقراءة ما بعد الكولونيالية Postcolonial التي نعثر على أحد نماذجها اللامعة في كتاب إدوار سعيد (الثقافة والاستعمار Culture and Imperialism) وهي قراءة تموضع النص في العالم الذي يقرأ فيه دون أن تغفل أهمية السياق الذي كتب فيه.

ولنتعرف بداءة على ما ساد عن السياب في الواقع الثقافي قبل أي محاولة لتقييم هذا السائد والمتداول. فكلنا نعرف أن السياب قد ولد عام ١٩٢٦ في بقيع، وهي قرية صغيرة أو كما نقول في مصر كفر من كفور قرية جيكور الواقعة في منطقة أبي الخصيب بالقرب من البصرة. وجيكور القرية الأكبر والأهم في حياة السياب، هي قرية أمه التي ماتت وهو في السادسة من عمره، والتي ظل يتردد عليها حيث قامت جدته لأمه فيها بدور الأم بالنسبة له بعد رحيل والدته. لهذا كان لجيكور مكان محوري في حياته ووجدانه، فقد أحس فيها بدر «الطفل» بكثير مما افتقده من أمان وقبول في بقيع، حيث امتلأ بيت أبيه فيها، وهو بيت عائلة السياب الكبير بكثير من الأطفال الذين كانت تحتفي بهم أمهاتهم بما في ذلك أخوته غير الأشقاء بينما عانى هو من مرارة اليتم، وفقدان الأم. كان لجيكور دور كبير في حياته، فهناك كان يحس بأنه مركز الاهتمام ومصب الحنان والقبول. وهذا هو السر في أن جيكور هي القرية التي تتردد كثيرا في شعر السياب. وأنها أصبحت بؤرة التركيز في هذه المنطقة من أبي الخصيب التي وضعها بدر باقتدار وحساسية على خريطة الوعي الشعري العربي، حيث جعل من فضاءاتها وبساتينها ونخيلها وكرومها وملاعبها ونهرها بويب عالما كاملا له

مفرداته ورؤاه وصوره، وجذب إليه اهتمام القراء في كل مكان من العالم العربي، وأحالها الى رمز شعري مؤثر لمرحلة الطفولة وهي مرحلة الأمان المطلق والقبول المطلق مما يجعل لها سحرا وتأثيرا وجدانيا لا مثيل له.

وقد تلقى السياب تعليمه الأول في مدرسة باب سليمان الابتدائية في أبي الخصيب، ثم في مدرسة البصرة الثانوية حتى عام ١٩٤٢. وقد بدأ يكتب الشعر وهو في هذه المدرسة الثانوية. وفي عام ١٩٤٢ صدرت أحكام الاعدام ضد رشيد عالي الكيلاني ويونس السبعاوي وعلي محمود الشيخ وفهمي سعيد ومحمود سليمان وغيرهم من زعماء الحركة الوطنية، أو ما عرف بثورة رشيد الكيلاني فرثاهم بدر في قصيدته «شهداء الحرية» التي بدأها بتسجيل نقمته على نوري السعيد والوصي على العرش قائلا:

أراق عبيد الانجليز دماءهم
ولكن دون النار من هو طالبه
أراق ربيب الانجليز دماءهم
ولكن في برلـــين ليثا يراقبه
رشـيد ويا نعم الزعيم لأمة
يعـيث بها عبدالإله وصاحبه
لأنت الزعيم الحق نبهت نوما
تقــاذفهم دهر توالت نوائبه

هذه القصيدة التي كتبها بدر وهو في السادسة عشرة من عمره تكشف عن سذاجة سياسية مفهومة بالنسبة لعمره، فالحديث عن هذا الليث الرابض في برلين «أي هتلر» ،وعن أنه يراقب ربيب الانجليز في العراق، حديث فيه سذاجة واضحة. صحيح أن مناخ سنوات الحرب العالمية الثانية في العالم العربي قد حفل بالكثيرين من الذين آمنوا بأن عدو عدونا صديق لنا، وأن العالم العربي كان غافلا الى حد كبير عن حقيقة النازية، وعن تهديدها للعالم، لكن تلك السذاجة السياسية التي يمكن أن نغتفرها لحدث في السادسة عشرة من عمره ظلت خيطا ثابتا في نسيج رؤية الشاعر الفكرية حتى بعدما كبر. فما أن التحق الشاعر بدار المعلمين العالية في بغداد عام ١٩٤٣ ـ وهي الدار التي بدأ دراسته بها في قسم اللغة العربية، ثم تحول منه بعد عام الى قسم اللغة الانجليزية، وظل به حتى تخرج منه عام ١٩٤٨ ـ حتى كانت سنوات الدراسة هي سنوات الانضواء تحت لواء الحزب الشيوعي العراقي، والذي يبدو أن انخراطه فيه لم يقم على قاعدة سياسية أو فكرية أمتن من تلك التي أسفرت عنها قصيدته عن «شهداء الحرية». فثمة شواهد عديدة تشير الى أن بدر قد اختار التزامه السياسي على أساس عشائري، وأنه برغم تعرضه لبعض المضايقات أثناء فترة الدراسة بسبب هذا الالتزام، فإن تحمله لها لم يكن نتيجة صلابة إيمانه المذهبي، بقدر ما كان نتيجة استمتاعه بحس الشهادة الذي وفرته عملية الانضمام الى عمل سري ممنوع.

وفي عام ١٩٤٨ عين بدر مدرسا في مدرسة الرمادي الثانوية، واستمتع بعمله فيها برغم قصر الفترة التي أمضاها فيها. وفي هذا العام أيضا صدر ديوانه الأول (أزهار ذابلة) الذي وقع فيه تحت تأثير الشعر الرومانسي عامة، وشعراء مدرسة أبولو خاصة ،ولاسيما أحمد زكي أبوشادي، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه الذي كان له مكانة خاصة لدى شاعرنا الشاب، وود لو قدم له ديوانه. وقد احتفت الصحافة الأدبية في العراق بهذا الديوان الأول، فأخذ يتردد على مقهى حسن العجمي، ويجالس فيه الأستاذ الجواهري الذي كان بدر يحترمه كثيرا كشاعر، ويخالط فيه الكثير من الأدباء. وقد كان العام التالي هو عام النكبة لا نكبة فلسطين التي لعبت دورا بارزا في تغيير الحساسية الأدبية، وتبديل تصور المثقف للواقع وللأدب فحسب، وإنما نكبة الحزب الشيوعي العراقي الذي كان بدر من أعضائه المعروفين كذلك، حيث سجن زعماؤه البارزون. وما أن جاء شهر شباط (فبراير) من العام التالي حتى أعدم عدد منهم مثل فهد (يوسف سلمان يوسف) وزكي بسيم وحسين الشبيبي ويهودا صديق وساسون دلال وغيرهم من أعضاء اللجنة المركزية بعد وثبة يناير (كانون ثاني) ١٩٤٩. وفي نفس العام فصل بدر من وظيفته في مدرسة الرمادي. وفي العام التالي ١٩٥٠ وجد لنفسه عملا في شركة نفط البصرة، وأصدر في نفس العام ديوانه الثاني (أساطير) الذي أكد أنه ما زال واقعا تحت تأثير شعراء الرومانسية، وإن كان هذا الديوان قد احتوى على قصيدته «هل كان حبا» التي راوح عدد التفعيلات في أبياتها، والتي تعد قصيدته الأولى من شعر التفعيلة المعروف بالشعر الحر أو الشعر الحديث.

وكانت الشاعرة العراقية نازك الملائكة قد نشرت هي الأخرى ديوانها الشهير (شظايا ورماد) والذي ينطوي على مجموعة من القصائد التي راوحت فيها عدد التفعيلات في أبياتها. وبدأ الحديث عن ريادة المدرسة الشعرية الجديدة ودخل السياب معركة حول السبق والريادة لهذا النوع الجديد من الشعر وحاول بكل السبل أن يكون له قصب السبق في هذا المجال على نازك في معركة فيها شيء من سذاجة المعركة السياسية التي خاضها من قبل، وواصل خوض غمارها من بعد. وإذا ما أخذنا بتعريف السياب نفسه للشعر الحر كما كان يدعوه ، أو الشعر الحديث كما يسميه الكثيرون، والذي قدمه في بحثه لمؤتمر الأدباء العرب بعد ذلك بسنوات، وهو التعريف الذي يقول فيه : «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، إنه بناء فني جديد،جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية ، وأدب الأبراج العاجية، وجمود

الكلاسيكية . كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به». إذا ما أخذنا بتعريف السياب هذا، سنجد أن (شظايا ورماد) هو الأقرب في احتياز فضل الريادة وقصب السبق. ليس فقط لأن نازك كانت واعية بما تقوم به الى الحد الذي دفعها لكتابة مقدمة تنبه فيها الى طبيعة تجربتها الجديدة، ولكن أيضا لأن ديوانها ينطوي على أكثر من تجربة في هذا المضمار، بينما ظلت قصيدة بدر المذكورة هي القصيدة الوحيدة في هذا المجال في ديوانه الثاني، كما أن ديوان نازك كان أكثر وعيا بطبيعة تغير بنية التجربة الشعرية، من تجربة بدر اليتيمة في هذا الوقت. وإذا كان للسبق التاريخي أهميته في هذا المجال فإن تواقت التجربتين يدل على أن بواعث التجديد كانت قد تجاوزت النزوة الفردية، وأصبحت مصدرا لالهام أكثر من شاعر في نفس الفترة.

فأهمية بدر لا تكمن في سبقه التاريخي لنازك بأيام أو شهور، وإنما في خصوبة موهبته التي وجدت في هذا القالب الشعري الجديد مجالا للتعبير عن إمكانياتها الإبداعية. ذلك لأن بدر الذي كان مشغولا بمعركته حول إثبات أسبقيته في التجديد، قد وجد نفسه منخرطا في معركة أخرى على إثر انتفاضة تشرين عام ١٩٥٢، التي أعقبت تقدم رجال الأحزاب (وخاصة حزب الجبهة الشعبية والحزب الوطني الديموقراطي) بمذكرة للوصي تتضمن المطالب الشعبية، والتي وجد نفسه بين زعماء الإضرابات فيها، فطاردته الشرطة، واضطر للهرب الى إيران التي أمضى بها شهرين، ثم الى الكويت حيث بقي لستة أشهر. وكانت فترة الهرب تلك فترة تحول هامة في حياة بدر، ليس فقط لأنه أدرك، بعد أن وجد نفسه قد علق نشاطه الأدبي، من أجل نشاطه السياسي، أنه لم يخلق للسياسة وإنما للشعر، ولكن أيضا لأن فترة وجوده في إيران تواقتت مع تخلي حزب «تودة» عن مصدق حتى تمكن زاهدي منه. وعاصرت بدايات الشك في اليقين المذهبي. لذلك ما إن عاد الى بغداد مع عام ١٩٥٣، وحصل على وظيفة في مديرية الأموال المستوردة، حتى بدأ الشقاق بينه وبين الشيوعيين الذين كانوا قد تبنوا الكثير من قصائد البياتي في غيابه، وأصبح البياتي هو شاعر الحزب، مما أشعر بدر بأن الحزب الذي ضحى من أجله قد غدر به في غيابه وهو الأمر الذي أعتبره الشاعر/ الفارس/ الحالم خيانة غير مقبولة خاصة وأن تجربة المنفى قد زعزعت إيمانه بالكثير من مقولات هذا الحزب ورؤاه، وكشفت له عن جموده وتبعيته للخط الفكري والمنهجي للاتحاد السوفييتي، دون أخذ العناصر المحلية في الاعتبار.

وقد ترافقت هذه المرارة والشكوك مع توثق علاقة بدر في العام التالي ١٩٥٤ بمجموعة «مقهى الفرات» من الكتاب والشعراء ذوي النزعة القومية، من أمثال كاظم جواد، ومحيي الدين اسماعيل، وعبدالصاحب ياسين، ورشيد الياسين. ومع بداية النشر في مجلة (الآداب) التي كانت معروفة بنزعتها القومية. وعلى صفحات (الآداب) فتح وصحبه النيران على الشيوعيين، وعلى رموزهم الأدبية في السنوات التالية. وبدأت معركته مع البياتي الذي كان يرى أنه «يتطاول صاعدا فيتقاعس قعيدا»، ومع عبدالملك نوري بالرغم من أنه كان مشغولا بكتابة القصة، ولا يشكل أي تهديد لبدر، اللهم إلا اندراجه تحت لواء الخط الحزبي الجاهز. وأخذت تلك المعركة التي حمي وطيسها في الأعوام التالية تكشف لنا عن بعض رؤاه وتصوراته الشعرية، والتي كان يبدو لغرابة المفارقة أن فيها الكثير من رؤى الواقعية الاشتراكية الساذجة أكثر مما فيها من نقيضها المذهبي وكانت هذه الفترة هي الفترة التي شهدت نزوعه الى الاستقرار، فقد تزوج فيها عام ١٩٥٥ من «إقبال» وهي فتاة بسيطة الثقافة من «أبي الخصيب» متخرجة من دار المعلمات الابتدائية ليس فيها، ــ فيما يبدو ــ شيء من أطياف الحسناوات اللواتي ألهبن خياله في قصائد ديوانيه الأولين من بنات دار المعلمين العالية. صحيح أنها ستهب اسمها لديوانه الأخير، لكنها تظهر في قصائده كزوجة وأم رؤوم لابنه غيلان، وباختصار كامرأة تقليدية توشك أن تكون النقيض الكامل لكل اللواتي تحرك القلب لهن في يفاعة الشباب. واختيارها من منطقته يكشف عن شيء من تقليدية الشاعر وعشائريته التي لم تقلع الفترة الفكرية أو المذهبية المتحررة في إيهان سطوتها عليه، أو تحكمها في سلوكه.

وكانت هذه الفترة كذلك هي فترة كتابة عدد من أهم قصائده من «المومس العمياء» و «الأسلحة والأطفال» الى «أنشودة المطر» و «مدينة بلا مطر» و «غريب على الخليج» وغيرها من قصائد ديوانه العلامة (أنشودة المطر). كانت بحق فترة الاستقراء العاطفي والنضج الشعري، وإن لم يكشف هذا النضج الشعري عن نضج فكري مماثل. لأن أفكار السياب النقدية كانت أقرب الى المزيج غير المتناسق الذي تختلط فيه الرومانسية ببعض ملامح الواقعية، لأننا لو نظرنا في المجموعة الشعرية التي ترجمها وأصدرها في كتاب من عشرين قصيدة عام ١٩٥٥ سنجد أنه يجمع فيها بين شعراء وقصائد تنتمي لاتجاهات ومواقف فكرية وفلسفية وأدبية متناقضة من إليوت وباوند، الى سبندر وداي لويس، ومن إديث سيتويل، وفيشر، الى بريفيه، ودي لامير، ومن ريلكة، ورامبو، الى لوركا، ونيرودا. وليس هذا وحده هو الدليل على محدودية معارفه الأدبية وغياب الرؤية المنطقية النسقة من اختياراته، ولكن تصنيفه للأدب في محاضرته عن الأدب الواقعي والالتزام والتي قدمها لمؤتمر الأدباء العرب بدمشق عام ١٩٥٦ الى ثلاثة أقسام: واقعي ومحايد، ومنحل. خالصا الى أن التيار الواقعي هو الخلاص الوحيد للأدب العربي، يكشف هو الآخر عن قدر مماثل من السذاجة والتبسيط. صحيح أن تعريفه للأدب الواقعي يوشك

أن يكون تعريفا لـلأدب عامة، بكل اتجاهاته وتنـوعاته الجادة، لكنه تعريـف على قدر كبير من التعميم ويفتقـر الى الخصوصية أو النظرة الذاتية المستبصرة.

وقد واصـل السياب حملتـه على الأدب والفكر الماركسيين دون أن يكون مؤهلا لتفهم الأسـس الفلسفية التي ينهض عليها التصور الماركسي للأدب ، ناهيك عـن تفنيده ودحضه. لكن المهم في هـذه الحملة أنها أعلنـت، مـن خلال تنصلـه مـن ممارسـات الشيـوعيين العراقيين وأفكـارهم، عـن بزوغ يقين داخلي لـدى السياب بـاستقلالية الشعـر النسبية، لا عن الـواقع ـ فقد كان مؤمنا بـأن علاقة الشعر بالـواقع لا يمكن فصمها، بل ولابد من تعميقها ـــ وإنما عن أي التـزام فكري، أو مـذهبي جـامد. وقـد حاول السياب أن يبرهن على هذه الاستقلالية من خلال المواقف السياسية ، بينما كان في غير حاجة الى ذلك، لأن شعره وحده في هـذه الفترة خير دليل على ذلـك، لكن مـا إن أتيحت لـه الفرصـة للبرهنة السيـاسية على موقفه حتـى اهتبلها .وكان ذلـك في عام ١٩٥٨ عنـدمـا رفض التـوقيـع على عـريضة استنكـار لثـورة الشواف، وقـد كلفه هذا الرفـض وظيفته، حيث فصل مــن عمله عام ١٩٥٩ ، بعـد أن كتب عنه كتبـة التقاريـر «أنه شوهـد وهو يبتسم يـوم مؤامـرة الشواف». وقد نشـط السياب كعـادته في الهجوم على الشيوعيين، وخـاصة بعدما وقفوا ضـده، وطالبوه بنقد ذاتي صارم، رفض كلية أن يقـدمه لهم، ووصل به الشطط الى حد كتابـة «إن ماكارثي أشرف الـف مرة من كثير من الـذين يعتبرهم الشيـوعيون قادة كبارا» ولا أريـد هنا الربط بين هذه العبارة وبين إشـارته في قصيدته البـاكرة الى الليث الـرابض في برلين، فليس بين الاشارتين أي أطروحة فكـرية متناسقة، تدفع الى اتهام السياب بالفاشية. ولكن الـرابط الوحيد بينهما هو تلك السذاجـة السياسيـة التي تستخـدم كل الأسلحـة في المعركـة ، بغض النظـر عن أنها أسلحة فاسـدة، قد ترتد الى نحـر السياب نفسـه، قبل أن تنـال مـن خصـومه، ويجب هنـا ألا ننسـى أن السياب كان يخوض معاركه ،.ويعبر عن قناعاته بشيء من روح الفـارس التي دفعتـه الى النضال في صفـوف الحزب الشيوعـي عندما كـان الحزب مطاردا، والى الوقوف ضده عنـدما بلغ أوج نفوذه السياسي والاعلامي بعد ثورة عبدالكريم قاسم.

وفي أواخـر عـام ١٩٥٩ تمكـن مـن الحصـو ل على عمـل كمدرس في إعـدادية الأعظميـة ، وبعد بضعـة شهور، وفي عـام ١٩٦٠ نشر ديوانه العلامة (أنشـودة المطر) عن دار مجلة شعر. لكن الغريب أنه سجن بعد عدة شهور من نشر ديوانه ذاك، ومع من؟ مـع الشيوعيين الـذين تنصل منهـم، فكان عـذاب السجن مزدوجا، لا مـن السجان وحده، وإنما من الـرفاق الذين كـانوا يسومونه ألوان العذاب النفسي والتقريع السياسي. ولما أفرج عنه في العام التـالي كانت التجـربة المرة قـد ضاعفت مـن نقمته على الشيوعيين. ويعتقد البعـض أن هذه النقمة كانـت السبب وراء دعوتـه للمشاركـة في مؤتمر الأدب العـربي برومـا في أكتوبـر ١٩٦١، والذي نظمتـه المؤسسة العالميـة لحرية الثقافـة ، وهي المؤسسـة التي أصدرت مجلة (حوار)، وثبت فيما بعد أن قسما كبيرا مـن تمويلهـا كـان يجيء مـن مـؤسسـة الاستخبـارات المركزية الأمريكية.

لكن مكانة السياب التي كانـت قد تدعمت بعد نشر ديوانه الكبير تلقـى الشكوك على مثـل هـذا الاعتقـاد. صحيح أن هـذا المؤتمر كغيره مـن نشـاطـات تلـك المنظمـة كـان لـه مـوقـف أيديولوجـي واضح، لكن السياب كان قد أصبـح بحق أكبر من مجرد واحد مـن الذيـن يهاجمون الشيوعيـة، ولم تكن قيمتـه الأدبية بـأي حال من الأحوال قـائمة على هذا الهجوم ، أو نابعة منه. كما أن ميولـه القومية كانت ذات منحـى تحرري وتقدمي واضح. وفي العام التالي بدأ المرض ، ودخـل مستشفى بولس في بيروت للعلاج دون جـدوى. وحاولت المنظمـة العالميـة لحرية الثقافة أن تعالجه في لندن وباريس، ولكن تلك المحاولة أسفرت عن تشخيـص مرضـه العضال «اضطـراب عصبي في المنطقـة القطنية من العمود الفقري» وهو مرض نادر لم يكتشف الطب له عـلاجا. وفي فترة المرض فاض بحـر الشعر بعد أن غـاضت ينـابيعه في السنـوات القليلة السـابقة، حتـى أنه كتـب أربعين قصيدة في ستة وأربعين يوما قضاها في مستشفى سانت ماري في لندن. ومن خـلال هذه القصـائد وغيرها تتـابعت دواوينـه الأخيرة (منزل الاقنـان) و (المعبد الغـريق) و(شنـاشيل ابنـة الجلبي) وقـد استمر معه المرض العضـال فوسم شعـره بقدر كبير من القدرية وبتركيز على تجربة المعاناة الانسانية، وبعودة حساسة الى منابع الطفولة وبقدر من الحس الفلسفي الشفيف، ودفع قارب رحلته من بيروت الى لندن وباريس ثم ببيروت ، ثم العراق والكويت التـي تقرر سفـره اليها للعـلاج عام ١٩٦٤، فـأمضـى بها أيامـه الأخيرة حيث مـات بـالجناح الـرابـع في المستشفـى الأميري بها، في الـرابـــع والعشريـن مـن ديسمبر (كانون أول ١٩٦٤).

والآن ما الـذي بقي من السيـاب في واقع الشعـر العربي الحديث عامة؟ إذا كان علينا أن نجيب على هذا السؤال الهام بعد ثلاثين عـاما من رحيل هـذا الشاعر الكبير، سنجد أن شقـا من هذه الاجابـة يعود الى مسيرة حياة الشاعـر نفسها، بينما يعود الشق الآخـر الى انتاجـه الشعري. ومـن مسيرة حياة السيـاب بقيت تجربة ضرورة ألا يبدد الشاعر جهده وموهبته في معارك جانبيـة صغيرة ليست هي التـي تصنع إسهامـه، ولا يمكن أن يبقى منهـا الكثير بعد فترة قصيرة مـن الزمـن. فليس ثمـة من يذكـر السياب الآن لأنه خـاض معارك ريادة الشعـر الحديث، وإن كـان إسهامـه في توطيد مكانـة هـذه التجربـة الشعريـة

المتميزة، والذي عززته تجاربه العروضية في تنويع الايقاعات داخل القصيدة الواحدة في دواوينه الأخيرة، من أهم الإضافات الباقية من تجربة السياب الأدبية بعد أكثر من ربع قرن من الزمان. وليس ثمة من يذكره لأنه ساهم في تعزيز مفاهيم الأدب القومي، أو حارب صور الالتزام الساذج بخط الحزب الرسمي في الأدب، لأن السياب لم يكن بأي حال من الأحوال المفكر الأدبي الذي يستطيع أن يثير القضايا الفكرية القادرة على تغيير مسار الحركة الأدبية، أو التأثير على قناعاتها. ولم يكن المثقف الموسوعي القادر على تسخير معرفته الواسعة بتاريخ الثقافة ومسيرة الحركات الأدبية، في توجيه مسار الفكر الأدبي العربي إبان حياته، ناهيك عن التأثير عليها بعد رحيله. فقد كانت معظم المعارك الصغيرة التي خاضها السياب من النوع الذي اختلط فيها الدفاع عن الذات، في مواجهة واقع ثقافي جاحد، بالحوار الأدبي الذي يتسم بقدر من العمق والرصانة، بالشطط الفكري النابع من محدودية الثقافة ومن غياب التصورات النظرية المتينة، والقادرة على تزويد الحدوس الثقافية الصائبة، في بعض الأحيان بالحيثيات التي تضفي عليها قدرا من الصلابة والإقناع.

فقد كان السياب شاعرا برهن بمسيرته الشعرية وبما بقي منها بعد هذا الردح من الزمان على أن موهبة الشاعر ومعارفه الحدسية، قد تهديه الى مجموعة من الكشوف الأدبية، والعروضية التي تستطيع المشاركة في تغيير الحساسية الأدبية والتي ربما احتاجت الى موهبة نقدية من نوع فريد لتصوغ اكتشافاتها تلك في أطروحات نظرية، لا يستطيع الشاعر بالضرورة الاضطلاع بها. هذا الفصل بين نوعين أساسيين من المعرفة الأدبية وبين مجالين متغايرين من مجالات الإبداع الأدبي، هو القيمة الأولى التي تبقى لنا من تجربة السياب تلك بعد أكثر من ربع قرن من الزمان.

أما القيمة الثانية التي نستقيها من تجربة السياب الحياتية فهي أن على الفنان أن يقف دائما في الخندق الآخر، فعندما كان الشيوعيون يناضلون من أجل الاستقلال والتحرر من الاستعمار وأذنابه المحليين كان السياب في صفوفهم، تزعم المظاهرات وتعرض المضايقات وحتى للفصل والنفي والتشريد. وعندما كانت لهم السطوة والسلطة كان السياب في صفوف المعارضة. ومع أن هذه القيمة قد امتزجت بشيء من الذاتية في حياة السياب، إلا أن ما تنطوي عليه من رفض للانصياعية والانضواء تحت لواء السائد والمسيطر والمكرور يبقى واحدا من العناصر الأساسية التي يجب أن تقف عندها أية محاولة لإعادة تقييم دور هذا الشاعر الكبير والتعرف على ما بقي منه بعد رحيله. ذلك لأن من الصعب علينا الحديث عن استقلال الأدب دون استقلال الأديب نفسه، ومن العسير علينا الزعم بدور الأدب المغير دون اختيار الأديب الوقوف في الخندق الآخر. فعلاقة الكاتب بالسلطة من أكثر العلاقات كشفا عن رؤيته لدوره ولفنه، لأنه ليس من الممكن أن يضع الكاتب نفسه في خدمة السائد والمسيطر دون أن يشف ذلك عن إخضاع للفن لما يمثله هذا السائد، وبالتالي عن ثانوية هذا الفن في مواجهة أولية السلطة. فاليقين بأولية الفني والأدبي على السياسي، أو على الأقل بوضعهما على قدم المساواة وفي علاقة ندية لا تبعية، لابد وأن يؤدي الى المواجهة بينهما. ليس لأن التعارض في غايات كل منهما من الأمور البديهية فحسب، ولكن أيضا لأن طبيعة بنية السلطة السياسية في المجتمع العربي لا تسمح بالتعددية ومن هنا لا تعرف غير لغة الإخضاع أو المواجهة.

أما القيمة الثالثة التي نستخلصها من حياة السياب فهي أن استقلال الكاتب في هذا المناخ العربي غالبا ما يقود الى معاناته وغربته. وأن هذه المعاناة والغربة تجعل الكاتب الأعزل فريسة سهلة في أيدي الذين يستهدفون استقلاله أو يرومون استغلاله. فما إن وقع السياب فريسة للمرض حتى تكاثرت حول فراشه الأفاعي. وضربت تلك الحالة عليه سورا من العزلة التي دفعته الى الارتداد الى منابع الطفولة حيث عاش مرحلة من الأمان المطلق والقبول المطلق. لكن تلك العودة التي كان لها تأثيرها الملحوظ على تطوره الشعري، تنطوي من الناحية الاجتماعية على نوع من التملص من هذا المأزق الذي يجد الشاعر والكاتب العربي عامة نفسه فيه وحيدا في عالم لا يحقق فيه الكتاب استقلالهم لأنهم لم يقيموا مؤسساتهم. ولم يتمكن القراء من أن يوفروا لهم الاستقلال الاقتصادي الذي تتدعم به وعبره كل مساعي الاستقلال الأدبي والفكري. فما إن وجد السياب نفسه واقعا في براثن المرض حتى أخذ يتخبط بين الذين يبدون استعدادهم للإنفاق على تكاليف العلاج الباهظة فالكاتب العربي عادة لا يستطيع أن يوفر لنفسه حياة كريمة من قلمه إلا بعد سنوات طويلة من المعاناة، وقد ينفق عمره كله دون أن يحقق هذا. وإذا كان لذلك معنى فهو أن الكتابة نفسها ليست من الوظائف التي يبدي المجتمع استعداده للدفع من أجلها. وهو أمر - إذا ما اعتبرنا مقاييس السوق من المعايير التي تساهم في الحكم على الأمور — يدل على أنها ليست من الوظائف التي يطلبها المجتمع أو يقدرها حق قدرها.

وإذا ما انتقلنا بعد ذلك الى الشق الثاني الذي يعود الى إنتاج الشاعر سنجد أن هناك مجموعة من الإنجازات الشعرية التي بقيت في ضمير الشعر الحديث وساهمت في إثراء عموده الشعري الجديد. فقد كان السياب من الذين بدأوا تأسيس ملامح الشعر الجديد ومنطلقاته الفكرية والبنائية على السواء. كما كان من الذين ساهموا بموهبتهم الكبيرة في ترسيخ مكانة هذا الشعر وفي توسيع أفقه التعبيري حتى أصبح من الممكن

الانطلاق بعده لاجتياب آفاق جديدة ومواصلة التجربة الشعرية خارج إطار البنية العروضية القديمة، هذا الدور الذي كان السياب فيه واحدا من الشعراء العديدين الذين ساهمت إبداعاتهم الجمعية في ترسيخ مكانة هذا الشعر الجديد هو دور جمعي يشاركه فيه الكثيرون من الشعراء من نازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وسعدي يوسف حتى نزار قباني وصلاح عبدالصبور وأحمد حجازي وأدونيس ويوسف الخال وغيرهم.لكن ما بقي من السياب ليس هو هذا الدور الجمعي الذي كان من الممكن له أن يتحقق الى حد ما دونه. لان جوقة الشعراء الرواد الذين ساهموا في ترسيخ مكانة هذه الحركة الشعرية كبيرة، وإن كان التنويع السيابي في تلك الجوقة الكبيرة هو الذي يعطي هذا الشاعر خصوصيته وهو الذي يجعل إسهامه أكبر من مجرد إسهام عضو يمكن التغاضي عن دوره في جماعة كبيرة صدرت في أشعارها عن مجموعة من التغيرات المشتركة التي ساهمت في صياغة ردود فعل متباينة، ولكنها متناغمة في بعض أبعادها. فتميز إسهام السياب هو الذي يقودنا الى القول بأنه ليس باستطاعة أي دارس منصف القول بأن ما حققته حركة الشعر الحديث كان من الممكن أن يتحقق دونه.

فقد كان السياب شاعرا كبيرا في هذه الحركة، وكان من أكثر أصواتها أصالة وتميزا. وإذا ما حاولنا التعرف على ما بقي من إسهامه المتميز في وجدان تلك الحركة وفيما تلاها من تيارات شعرية معاصرة سنجد أن هذا الإسهام يتنوع بتنوع مكونات التجربة الشعرية وتباين أدوات تحقيقها. فمن حيث مصادر التجربة الشعرية التي كان الرومانسيون قد أكدوا على أهمية فرديتها وثاروا على الأغراض الشعرية القديمة في محاولة لفتح آفاق جديدة للشعر تعلي من شأن التجربة الفردية، نجد أن السياب قد ساهم في ترسيخ أهمية هذه الانجازات الرومانسية التي انحدرت إليه من تأثراته الأولى بمدرسة أبوللو وأضاف إليها عددا من العناصر الهامة التي أثرت هذا الجانب من أبرزها أنه لا يكفي الانطلاق من تجربة خبرها الشاعر أو عايش تفاصيلها معايشة دقيقة ومتعمقة، فهذا أمر تتطلبه كل أشكال التعبير الفني، وإنما لابد في الشعر أن يكون هذا الانطلاق شعريا، أي قادرا على ترجمة تفاصيل التجربة المعاشة الى لغة لها قدرتها على الانزياح عن الجانب المرجعي للغة دون مبارحته كلية.

فبدون هذا الانزياح النسبي الذي يجعل اللغة ذات طبيعة شعرية تمتزج فيه المرجعية بالإيحاء ويتلبسها شيء من الغموض الذي يفتح القصيدة على ثراء الاحتمالات التأويلية تظل التجربة المتعينة في القصيدة نوعا من الافضاء النثري أو المعالجة النظمية. وقد برهن لنا السياب في نماذجه الشعرية الجيدة أن هذا الانزياح لا يتحقق بشكل فاعل الا إذا ما تجنب الشاعر التعبير الانفعالي المباشر والافتعال العقلي أو الواعي للتجربة ولجأ كما يقول ريلكه الى مستودع الذكريات المختمرة في الوجدان والتي يعود القسم الأكبر منها الى مرحلة الطفولة، وهي مرحلة الإدراك الشعري للواقع. وقد لجأ السياب كثيرا الى هذا المستودع الثري واستحضر منه الكثير من صور جيكور وتذكارات وادي أبي الخصيب، لكنه استطاع أن يتعامل مع تلك الصورة المستدعاة بمنطق شعري يقيم جسورا بينها وبين جزئيات الواقع الذي يتعامل معه، ويصدر عنه، وذلك من خلال الإلحاح على أن يكون انزياح اللغة عن الواقع نوعا من تأسيس دلالات جديدة ورؤى جديدة لهما معا.

فبهذه الطريقة وحدها استطاعت جيكور، واستطاع نهرها الصغير بويب أن يدخلا في خريطة الوعي الشعري العربي، لا كقرية من قرى جنوب العراق الصغيرة، ولا كنهر من أنهاره، لأن الأمر لو كان كذلك لما كانت له كبير قيمة، ولكن كرموز شعرية مترعة بالدلالات الفكرية والوجدانية. ذلك لأن الحساسية الشعرية وحدها هي القادرة على تحويل العناصر الفردية أو الملامح الجغرافية الخاصة، أو حتى الخيالات الذاتية المفارقة للواقع، الى قيمة جمعية أو إنسانية عامة، يستطيع القارىء في كل مكان أن يستنبط منها عوالم حسية وفكرية كاملة، بغض النظر عن أي معرفة بالسياق الذي كتبت فيه، أو الواقع الذي صدرت عنه ،ولا يمكن لنا هنا أن ننسى فضل السياب في تذكير عدد كبير من الشعراء الذين أتوا بعده بأن الارتداد الى منابع التذكارات من أوفق السبل لاكتشاف الذات أو لتفجير منابع الشعر فيها. أو نجحفه حقه في تأسيس هذا المنطق الذي دفع عددا كبيرا من الشعراء التالين له، الى وضع ملامح عالمهم الخاص، بقراه، وأنهاره، وحواكيره، على خارطة الشعر العربي، أو نتغاضى عن فضله في توجيه من جاءوا بعده الى ما في كنز مرحلة الطفولة من ذخائر مدفونة، يستطيعون كلما عادوا إليها ، برهافة، وفهم، أن يفتحوا للشعر طاقة على أفق لا حد لغناه.

اما من حيث بنية التجربة الشعرية فقد بقيت من إضافات السياب تلك القدرة على خلق بنية إشارية قادرة على إضفاء بعد حسي على الرؤى الحدسية، والنزوعات المبهمة، بل والأفكار الجافة المشرفة على تخوم التجريد. فقد استطاع السياب أن يحول الخطاب الشعري الى شيفرة إشارية لها قواعدها الخاصة، وقدرتها على أن تفصم عرى العلاقة بين اللفظة ومعانيها القاموسية، لتستأنف دلالات ومعاني جديدة ، تستقيها من مجموعة العلاقات التي تؤسسها داخل الخطاب الشعري، وتحويل الخطاب الشعري الى شيفرة إشارية لها بنيتها المستقلة من أهم الإنجازات التي حققها السياب وبقيت

فاعلة في وجدان القصيدة الحديثة من بعده، وربما لم تتحقق أهمية هذا الانجاز ولا فاعليته في زمن السياب مثل تحققهما بعده.

وقد استطاعت هذه البنية الشعرية الجديدة أن تظل فاعلة في واقع الشعر العربي حتى اليوم، لأنها أقامت حوارا تناصيا خصبا مع ما يمكن دعوته بالبنية العميقة للقصيدة العربية، تحولت به هذه البنية دون أن تفقد كلاسيكيتها ورصانتها المتجذرة في الوعي الشعري. فمن يتأمل قصيدته الجميلة (أنشودة المطر) يجد أن جدتها الكلية من حيث البنية والعالم، والإحالات الأسطورية، والدلالات الاجتماعية المتميزة، لم تمنعها من إقامة حوارها العميق مع بنية القصيدة الجاهلية. حيث تبدأ بمقدمتها الطللية الفريدة التي يتسم فيها النسيب بنكهة تشبيبية واضحة ثم تنتقل الى الرحيل في قسمها الثاني الذي يستعرض عذابات العراق، ويحيل الرحلة الصحراوية القديمة، الى رحلة تاريخية، وأسطورية لها بعدها الاجتماعي الواضح، وتنتهي بالوصول عبر تلك الصلاة التي تكسب صلوات الاستسقاء مذاقا جديدا. هذا الحوار التناصي الخصب مع البنية الأصلية Archtypal للقصيدة العربية هو الذي أتاح لشعره التأثير والبقاء بعد هذه السنوات العاصفة. وقد برهن السياب في هذا المجال أولا: أنه كلما ازداد العمل الشعري استقلالية وكثافة تجذرت أواصل علاقته مع ميراثه العميق. وثانيا: أنه كلما واصل الشاعر التجريب في الشكل الشعري، وفي بنية القصيدة، وكلما تعمقت استقلالية عمله الشعري، وازدادت قدرته على الحوار مع متغيرات الواقع، اقترب من البنية العميقة للقصيدة العربية، وهي بنية حوارية في جوهرها. وثالثا: أن عكس ذلك صحيح أيضا، أي أنه كلما استسلم الشاعر لتقليد البنية السطحية للقصيدة، ابتعد عن بنيتها الجدلية الحوارية العميقة. ورابعا: أن دراسة علاقات السياب التناصية مع القصيدة العربية تكشف وخاصة في بعد بنية الشكل الشعري العميقة فيها، عن بعض إنجازاته الباقية والمؤثرة في الشعر العربي حتى اليوم. وخامسا: أن التحول الذي انتاب بنية القصيدة الشعرية عنده لم يرهف علاقاتها المرجعية مع الواقع المتغير فحسب، ولكنه وطد أواصر علاقاتها التناصية مع بنية القصيدة العميقة كذلك. وبهذه الطريقة المتعلقة باستقراء محتوى الشكل في القصيدة السيابية والوعي بدوره في البنية الشعرية تنحل اشكاليات كثرة استخدام المثنى عنده، والمراوحة بين صيغتي المخاطبة والغياب، وهي من أدواته البنائية المهمة، وذلك من خلال التعامل معها عبر ما يدعوه باختين Evaluation of form وبلورة الرؤية من خلال محتوى الشكل وتبدلاته.

أما العنصر الأخير الذي بقي من إسهام السياب في بنية التجربة الشعرية العربية من بعده، فهو الاستخدام المتميز للإحالة والأسطورة. هذا الاستخدام الذي يوشك تطور شعر السياب كله أن يكون محاولة للإمساك بناصيته، والتمكن من ترسيخ قواعده. فقد كان السياب، ككثيرين من شعراء جيله، الذين تأثروا بانجازات مدرسة الحداثة في الشعر الغربي عند إليوت وعزرا باوند وغيرهما، مولعا باستخدام الأساطير والإحالات الثقافية والتاريخية والقرائن الحضارية، لكنه استطاع في فترة قياسية أن يطور هذا الاستخدام من كونه من العناصر المضافة، أو الملصقة من خارج التجربة، وكأنه نوع من التشبيه أو الكناية، الى جزء أساسي من البنية الشعرية ذاتها، تتخلق ملامحه معها وتتطور بتناميها، فيصبح جزءا من البنية الاستعارية السارية في أوصال التجربة. ومن يراجع استخدام الأساطير والإحالات الثقافية في «المومس العمياء» أو «الأسلحة والأطفال» حيث كان هذا الاستخدام نوعا من الأمثلة المضافة، التي يراد بها البرهنة على أهمية جزئيات القصيدة ثم يتأمل هذا الاستخدام في «مدينة بلا مطر» أو «أنشودة المطر» يدرك أن السياب قد قطع شوطا فسيحا في هذ المجال في سنوات قلائل. فقد أصبحت الإحالات الأسطورية في القصائد الأخيرة جزءا فاعلا في بنية النص يكثف من لغته ويكسبها ثراء دلاليا دون أن يخرج بها عن عالمها المتميز أو يكسر علاقة القارىء مع مفرداتها، أو يغترب بأي جزئية من جزئياتها عن وحدة النص العضوية. وفي هذا المجال نجد أن الاستخدام الجديد للأساطير قد خرج بها من مجال الكناية أو حتى التشبيه الى مجال الاستعارة التي تقيم علاقة جدلية مع الأصل.

وإذا أخذنا «أنشودة المطر» كمثال، سنجد أنه يفكك الأسطورة التموزية فيها ويستخدم عناصرها الأولية لإعادة خلقها شعريا من جديد داخل بنية قصيدته الخاصة. وهذا ما أتاح له أن يجمع داخل القصيدة الواحدة الصيغتين البابلية والعربية للأسطورة التموزية دون أن يحس القارىء بأن ثمة تعارضا بين الصيغتين. ففي الصيغة البابلية نجد أن تموز هو عاشق عشتار الشاب، وهي ربة الخصب وإعادة الانتاج، وأنه يموت كل عام، لكن اله الماء «إيا» يطلب من آلهة العالم السفلي «ألاتو» أن تسمح له بأن يرشهما بالماء حتى يعيدهما الى الحياة، وحتى تستعيد معهما الحياة نضارتها وخصبها. ولذلك فإن تموز يوصف في هذه الصيغة البابلية بـ «الابن الحقيقي لمياه الأعماق». وهذه الصيغة التي تتعلق برش المياه في القصيدة توشك أن تتخلل كل تفاصيلها لأن الماء فيها هو احدى الصور الأساسية التي تتكرر تنويعاتها المختلفة فيصبح الماء مصدر الخصب والموت معا، وتهب مياه الخليج المحار والردى في آن. أما الصيغة العربية للأسطورة التموزية، وهي الصيغة التي يحيل إليها قسم الرحيل في القصيدة السيابية، فإنها الصيغة التي يقتل فيها تموز، وتطحن عظامه في الرحى، ثم تذرى في الرياح. ولذلك فإن تموز وفقا لهذه الصيغة هو روح الحبوب

والتذرية. ومن هنا فإن الاحالات المتعددة الى الجوع، والرحى في القصيدة تتصل بهذه الصيغة العربية للأسطورة.وتقول الأسطورة أن النسوة لا يأكلن طوال فترة أعياد تموز تلك أي شيء مطحون بالرحى، ويقتصر غذاؤهن على ثمار الأرض التي لا تطحن، احتراما لما جرى لتموز في تلك الصيغة. وهذه هي الصيغة التي تتخلق عبر الإشارات المتعددة للجوع وللنسوة المتحلقات حول الرحى في الحقول في القصيدة.

وأما من حيث أدوات التعبير الشعري فقد بقي من إسهام السياب الكثير في هذا المجال. فقد أكد بتميز قاموسه اللغوي على قدرة النص الشعري على إقامة عالمه اللغوي المتميز الذي يصبح فيه القاموس الشعري لصيقا بعالم المعنى، بينما يصبح فيه جرس الكلمات ترجيعا لما تنطوي عليه من رؤى وإحالات. فالقارىء يستمتع بالقصيدة الجيدة لما تقدمه له من تجربة، لكن تلك التجربة لا تتكشف في ألقها الكامل إلا من خلال وحدة المبنى والمعنى وتضافر الجرس والقاموس والرؤية. وقد حقق السياب من خلال هذا التضافر خاصية أخرى بقيت في وجدان القصيدة العربية من بعده، ألا وهي أهمية علاقات التجاور بين الكلمات. ذلك لأن تلك العلاقات بما فيها من تآلف أو تنافر أو توازٍ أو جدل هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري وتوليد الايحاءات والدلالات في القصيدة الحديثة فلم تعد المفردة مقصودة لذاتها برغم كل الجهد المبذول في انتقائها، ولكن لما تدخل فيه من علاقات لا تحدد معناها فحسب، ولكن تحدد معنى القاموس الشعري كله ونوعية النغمة المرتبطة به أو الحالة النفسية التي يوحي بها.

وقد فرض الاهتمام بتلك العلاقات على الشاعر العناية بدقة الكلمات ، وهي الدقة التي تتطلب في مجال الشعر قدرا من الالتباس والمفارقة وتحول الدلالة بل والغموض حتى تصبح اللغة استعارية وتصويرية في آن. فلم يعد الشعر تعبيرا باللغة، بل تفكيرا بها وتصويرا بمفرداتها بالغة الدقة والخصوصية. فليس من طبيعة اللغة الشعرية الإخبار أو الإبداع كاللغة النثرية، وإنما الإيحاء والتناظر، أي الإشارة الى الشيء من خلال نظيره. ومن هنا لا تصبح الصورة أو الاستعارة من أدوات البلاغة الشعرية أو من محسناتها البلاغية كما يقولون ، بل هي الأداة القادرة على بلورة التجربة الشعرية. وهذا هو الحال بالنسبة للموسيقى فقد كان السياب من أكثر شعراء جيله حساسية لموسيقى القصيدة ، ومن أرهفهم حسا بدور العروض في إثراء تلك الموسيقى وتلوينها. ومن هنا نجد أن التشكيل الموسيقي الذي أولاه السياب عناية فائقة قد أصبح لدى من أعقبه من الشعراء من مصادر الاحتفاء بالتجربة السيابية ومن عناصرها الفاعلة في عدد من تيارات الشعر وانجازاته من بعده.

لهذا كله لا يزال السياب حيا وفاعلا في واقع الشعر العربي برغم مرور كل هذا الزمن على رحيله.

* * *

أجراس الموت والميلاد

قراءة في قصيدة «الموت والنهر للسياب»

سعيد الغانمي ★

كيف تعامل النقد العربي مع السياب؟

لقد قرأنا سيرة السياب، وتتبعنا معاناته النفسية شابا وكهلا، قرأنا الكتب التي قرأها السياب، والكتب التي لم يقرأها، أعددنا قوائم بمن تأثر بهم، ومن لم يتأثر لاحظنا أوجه الشبه بينه وبين إليوت وسيتويل وأوجه الاختلاف عن غيرهما، ودرسنا كل صغيرة وكبيرة في حياة السياب واعترافاته وأمراضه ، حتى تمكن النقد أخيرا من اكتشاف علاج المرض الذي مات به السياب. فماذا كانت النتيجة؟

مثلما قسم النقد الفرنسي المفكر جان ـــ جاك روسو الى اثنين، هما «جان ـ جاك» و «روسو» ووضع عبء معاناة الانسان على كاهل المفكر، قسم النقد العربي السياب الى اثنين هما «بدر شاكر» الانسان و «السياب» الشاعر ، وجعل ضعف الأول سببا لإبداع الثاني. هكذا تم النظر الى السياب وكأنه حالة نفسية تتفجر شعرا،وكأن نقاده محللون نفسيون يتحول ضعفه النفسي مصدر قوة لهم.

من المؤكد أن السياب كان ثاني ثلاثة في أهم حركة تجديد عرفها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر الحر، التي

★ كاتب من العراق.



التناص
وسوسيولوجية النص الأدبي

بقلم: عبد الرحمن التمارة
(المغرب)

تقديم

مما لاشك فيه أن التناص من المصطلحات النقدية التي عرفت تداولا كبيرا في حقل النقد الأدبي الحديث، بعد ظهوره في الستينيات من القرن العشرين. ويجمع النقاد الغربيون والعرب على الاعتراف بأسبقية "جوليا كريستيفا" في نحت وتعريف ودراسة "التناص"، لكن ذلك لم يمنع "كريستيفا" من الاعتراف بفضل "ميخائيل باختين" عليها في بلورة هذا المصطلح، رغم أن "باختين" استعمل مصطلح "الحوارية" وليس "التناص".

إن التناص لم يبق حبيس فهم "كريستيفا"، باعتبارها أول ناقدة بلورته في النقد الأدبي الحديث؛ بل اتسعت آفاقه بالمناقشة والتحليل، وتوضحت معالمه بالإضافة والتعديل مع عدد كبير من النقاد أمثل: رولان بارت، ميكائيل ريفاتير، يوري لوتمان، فيليب سولرس، وجيرار جينيت..إلخ. ولما خاض النقاد العرب في هذا المصطلح، حاول بعضهم تأصيله، فوقع الخلط بين هذا المصطلح الحديث القادم من النقد الغربي المعاصر وبين مصطلحات تدوِّلت في النقد العربي القديم لعل أهمها: السرقة. هكذا كان لسلطة التأصيل دور كبير في التباس مفهوم التناص مع بعض المفاهيم النقدية العربية التراثية، التي يختلف معها في المنهج والقيمة والقصدية.(1)

إذا، أمام تعدد مقاربات التناص واختلافها وتنوع مداخلها، تواجهنا عدة أسئلة: ما هو التناص؟ ما حدوده؟ ما علاقته بالنص؟ هل هو بنية نصية أم مكون يفرضه فعل القراءة والتلقي؟ ما هي مستوياته وأنماطه؟ كيف يمكن اعتباره ظاهرة اجتماعية؟ ما هي العلاقات المتحكمة فيه؟ ولماذا لا يفقد النص انسجامه واتساقه بفعل التناص؟.. إلخ. للإجابة على بعض من هذه الأسئلة، يجدر بنا في البداية الوقوف عند تعريف التناص، وبعده مناقشة بعده الاجتماعي.

-1التناص: المفهوم والنشأة والامتداد:

سبقت الإشارة إلى إجماع النقاد الغربيين والعرب على أن"كريستيفا" تعد (أوّل من



توصل إلى تحديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأصيل مصطلح التناص)(٢). لهذا فكثير من إنجازات "كريستيفا" النقدية (٣)، انصبت على تناول هذا المصطلح؛ سواء عبر تقديمه نظريا كمفهوم جاهز، أو من خلال دراسة تجلياته في أعمال أدبية إبداعية (الشعر والرواية خاصة).

من هنا، فمفهوم التناص عند "كريستيفا" هو (ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى) (٤). إنه نفس المعنى الذي يتخذه التناص عندها عندما تتحدث عنه بصيغة غير مباشرة وهي تتناول مفهوم "النص" الأدبي، فتقول (النص حركة تنظيم، إنه "مرور" "محموم" ينتج عبر الهدم) (٥). أو أثناء تحليلها ودراستها لنصوص شعرية حديثة -للشاعر الفرنسي لوتريامون-، التي تعتبر تناصها "قانونا جوهريا"، لأنها (نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا) (٦).

يبدو أن التناص هو ذلك التفاعل الذي يقع بين عدة نصوص داخل نص أدبي واحد، مما يجعل كل نص ينهض على امتصاص نصوص أخرى، لأنه (لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما) (٧). هكذا يغدو النص "مجالا تناصيا"، باعتباره (بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه) (٨). هذا ما يجعل المجال التناصي مجالا حواريا بين عدة نصوص تحكمها جدلية الإحلال والإزاحة، حيث (النص « الحال » قد ينجح في إبعاد النص « المزاح » أو نفيه من الساحة ولكن لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه) (٩). بناء على هذا المعنى، فالتناص يعد شرطا أساسيا لقيام النص الأدبي، لأن أي نص مضطر لاستدعاء نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه.

وإذا كانت "كريستيفا" تنطلق في فهمها للتناص من نظرة نقدية مضمرة للتصور الشكلاني، الذي يعتبر النص الأدبي بنية لغوية مغلقة تكتفي بذاتها وتستقل بدلالتها، فإن ذلك يجعل التناص (يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة ما كتب قبله من نصوص) (١٠). وبالتالي فالتناص ينبني على مفاهيم محورية كالامتصاص، العلاقة، الدينامية...، تفضي إلى جعل النص آلية إنتاجية. لهذا يعرف" جون ديبوا "وآخرون التناص في معجمهم المختص بقولهم (التناص هو العلاقة التي يقيمها موضوع التلفظ (le sujet d' énonciation) بين النصوص التي هي أيضا في تحاور بينها، وتتآلف عبر ثقافة الذات. فالتناص يستلزم أنه ليس هناك معان قطعية، بل يقتضي أن دلالة نص ما هي دينامية) (١١)، أي تطورية ومنتجة؛ لذلك يعتبر كل من "ديكرو" و" تودوروف "في معجمهما الموسوعي،

أن (النص نوع من الإنتاجية le texte comme productivité) (١٢). ويبدو أن هذا الفهم مطابق لتصور "كريستيفا" حول مفهوم "الإنتاجية" (بوصفه مصطلحا هو أحد نواتج التناص المثمرة) (١٣).

وإذا كانت أفكار "باختين" (حاسمة في ميلاد مفهوم التناص) (١٤)، ووضوح معناه على يد "كريستيفا"، فإن هذا المفهوم سيزداد وضوحا مع "رولان بارت" الذي يرى أن (التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفتها، استجلابات لاشعورية عفوية) (١٥). وهذا الفهم للتناص يعبر عنه في كتابه "لذة النص" بطريقة خاصة تستحضر جدلية "النص الغائب "و" النص الحاضر"؛ وذلك بعدما قرأ بعض النصوص الإبداعية لـ"ستندال "و" فلوبير" تحضر فيها معالم نصوص "بروست"، فيقول: (أتذوق سيادة الصياغات، وقلب الأصول، واللامبالاة التي تستحضر النص السابق من النص اللاحق. وأفهم أن مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة إلي على الأقل، وهي أيضا المعرفة العلمية العامة، والخارطة الكونية لخلق الكون الأدبي كلّه) (١٦). مما يعني أن التناص في حقيقته هو (استحالة الحياة خارج النص اللامتناهي) (١٧). من هنا، فما طرحه "بارت" يصب في جوهر الفكرة التي قدمتها "كريستيفا" عن التناص، والمتعلقة أساسا بالإنتاج، أي (بنمط خلق النص وفق عمل منبن على بناء سابق أو مسبق وتركيبات) (١٨).

وإذا كان التناص يتحقق على مستوى النصوص الأدبية، فإنه (يحدث في نفس الوقت بين الأجناس الأدبية المختلفة) (١٩). وهذا ما يدفعنا للحديث عن التناص عند "جينيت"، بناء على النمذجة التي قدمها في هذا الصدد؛ وهي نمذجة تبدو محكومة بنظرة شمولية نحو التناص بمختلف أنماطه الظاهرة والمضمرة، التي يؤطرها ما سماه بـ"التعالي النصي"، الذي عرفه (بأنه سمو النص عن نفسه ويشمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى) (٢٠). فضلا عن ذلك جعل للتعالي النصي خمسة أشكال (٢١) يمثل التناص أحدها، الذي حدده - جينيت- بقوله (الحضور اللغوي سواء كان نسبيا أو كاملا أو ناقصا، لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف) (٢٢).

إن ما قدمناه حول التناص – وإن لم يكن عرضا لتعاريف جل الباحثين فيه- ، نستنتج منه أنه مفهوم يتمحور حول تلاقح النصوص وتفاعلها بناء على جدلية النص الغائب والنص الحاضر. وهذا ما يجعله مصطلحا نقديا حاملا لبعد منهجي عميق، وذلك حينما يتحول التناص إلى (مفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب) (٢٣).

-٢التناص كظاهرة اجتماعية:

أ – التناص والعلاقات النصية:

إن الدراسات التأسيسية حول التناص،

يفهم منها أن هذا المصطلح جاء في سياق تحرير النص من النزعة السانكرونية السكونية، التي كرسها الاهتمام العلمي بنسيج النص الداخلي وإقصاء ديناميته بناء على تفاعله مع غيره من النصوص الخارجية. لهذا فالحديث عن التناص هو في الحقيقة حديث (عن حوارية بين واقعين (نصين) من طبيعتين متباينتين في نص واحد، إنه كلام عن تمظهر المعيش كلغة في بنية النص) (٢٤). مما يعني أن التناص يجعل النص الأدبي غير مكتمل بذاته، لأنه أصبح كتلة من النصوص المتداخلة، وصار نصا منفتحا على التعدد والتحاور، وبذلك (يكون التناص، طبقات جيولوجية كتابية، تتم عادة عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل) (٢٥). إنه تصور يساهم في إقامة الدليل على أن النص الأدبي (لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ.. إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثمة يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها) (٢٦). وهذا ما يؤكد الطابع الاجتماعي للتناص، ما دام النص الأدبي بؤرة لتلاقي عدة نصوص تعد جزءا من واقع اجتماعي. من تم فالمجال التناصي -حسب يوري لوتمان- يجعل العمل الأدبي (نموذجا خاصا للكون ورسالة مصاغة بلغة الفن، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة: لغة الفن. ولا يمكن له -أيضا- أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعي الأخرى) (٢٧). من داخل هذا الفهم، تبدو اجتماعية النص الأدبي محكومة بسلطة اللغة التي يتشكل منها، والتي لا تخلو من دلالة، وهذا ما نلمسه في قول"د محمد خرماش"(إن اللغة طاقة بشرية مسخرة لاحتواء حمولات معرفية وتخيلية وانفعالية متداولة أو متجددة تشتغل وفق إجراءات معقدة، ولا تنشأ من عدم أو تدور في فراغ) (٢٨). من داخل هذا التصور الشمولي للغة، الذي ينطوي على تأكيد مضمرات الخطابات بما فيها الخطاب الأدبي، أمكن القول إن النص، باعتباره عملا تشكل جراء امتصاص نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، نص تعددي في معناه، لكن كما يرى "بارت" (لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة.. ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها) (٢٩). إنه طرح يؤكد مساهمة التناص في تجاوز الالتباس الذي يخلقه حشد من النصوص المترسبة في طبقات النص الأدبي، كما يقر بمبدأ التفاعل الذي يقع بين معاني النص جراء تحولها و حركيتها، مادام النص يخضع"للتفجير "و" التشتيت"(٣٠). لهذا يبدو العمل الأدبي مجالا تناصيا تفرضه عملية تداخل وتعايش لغات نصوص أخرى في بنيته الدلالية والفنية. ومن ثم فالمجال التناصي يدعم حوارية النص، بناء على جدلية الأفكار الغائبة (النص الغائب) والأفكار الحاضرة (النص الحاضر)، وهذا يساهم في خلق واقعة تناصية؛ لأنه (لا يمكن القول بوجود كلام لا يحمل

واقعا، ولكن لا يمكن القول بوجود واقع إلا في نطاق أبنية معينة ضمن معايير لسانية) (٣١).

ب - التناص والسياقات التناصية:

يعد السياق من العناصر المحورية المساهمة في تفعيل النص الأدبي والاستجابة لنظامه التناصي، لأن فهم النص دون وضعه في سياقه قد يبدو عملية عسيرة، خاصة وأن العمل الأدبي كثيرا ما (ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة، على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر دون وعيه منه أو من مؤلفه) (٣٢). وهذا يعني أن معنى النص لا ينكشف إلا في ظل علاقات سياقية، بعضها يتم افقيا على مستوى علائقي سياقي، والبعض يتم عموديا على مستوى إيحائي تداولي.

إن فكرة السياق، إذن، تنسجم ومبدأ تعددية النص الأدبي، كما أنها تجعل من التناص "بؤرة مزدوجة" تحقق اجتماعيته؛ لأن "ازدواج البؤرة" (لا يجعل التناص نوعا من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقته بمجموعة الشفرات و المواضعات التي تجعله احتمالا وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له) (٣٣). إنه تصور يضعنا في قلب اجتماعية التناص بناء على طرح "كريستيفا" حول ازدواجية الداخل والخارج في النص الأدبي، انطلاقا من مفهومي تكوين النص Géno-texte وظاهر النص Phéno-texte؛ حيث (تكوين النص يشمل كل السيرورات السيميائية والرمزية التي تسبق الانبناء الظاهراتي على صعيد الكتابة، وهو بمثابة حبل السرة الذي يمد النص بنسغ الحياة ويورثه صفاته المحددة، وهو الخلفية الشعورية والبيئية والتاريخية والسوسيوثقافية التي يحملها معه النص وهو يتخطى رصيد الوجود بالقوة إلى الوجود الفعلي) (٣٤).

إن طرح "كريستيفا" لثنائية التناص الداخلي و الخارجي، جاء في سياق بناء نظرة واسعة تساهم في الانتقال من تحجيم للتناص (مجرد امتصاص للنصوص) إلى توسيع آفاقه وتعميق مداه. لهذا فتأكيدها -كريستيفا- على الطبيعة المزدوجة للتناص، ينطلق من فهمها الخاص للنص؛ الذي تعتبره (خاضعا لتوجه مزدوج: نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب) (٣٥). مما يؤكد ارتهان النص إلى محددات تكوينه الداخلية وعناصر خارجية عليه. ولهذا فالتناص عند "كريستيفا" يرسخ في الأذهان أن (النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع والدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا (أي في هذا الأثر المنزاح والحاضر حيثما يقوم بالتصوير) فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه) (٣٦). يتضح من هذا الفهم إقصاء النظرة التي تختزل النص في نظام الأشكال التواصلية، أو التي تجعله بنية مغلقة. كما يتضح أن التناص عند "كريستيفا" يتخذ

صيغة اجتماعية لفظية، تظهر في شكل علاقات "خارج نصية" (Extra-textual) و "داخل نصية" (Intra-textual)؛ لأن (كل عنصر في النص قد اختير من مجموعة من العناصر الخارجية التي ينتمي هذا العنصر إلى بعض تقسيماتها، ولهذا العنصر دور ومكان محدد في خريطة العلاقات داخل النص نفسه) (٣٧).

إذا، فقضية علاقة التناص بالمستويين الداخلي والخارجي، تتخذ بعدا سوسيونصيا؛ لأن التناص يتحدد من خلال البحث في لغة النص من جهة، وفي الأنساق غير النصية من جهة ثانية. ووفقا لهذا، تقدم "كريستيفا" تصورها لاجتماعية التناص بناء على الطبيعة الحركية للنص الأدبي، إذ النص عندها (ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر الجمع بين مختلف طبقات الدلالة الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية. وهذا يعني أنه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني) (٣٨). إن هذا القول المليء بصيغ التوجيه والتحذير والشرح والتفسير، ينطوي على تصور شمولي تجاه عملية التحليل التناصي المنفتح على اجتماعية وتاريخية النصوص، وعلى إنتاج الدلالة التي تفرضها بنية النص الحاضرة.

و بالإضافة إلى السياق وثنائية البنية المزدوجة للتناص: الداخلي والخارجي، يعد فعل التلقي من العناصر المساهمة في اجتماعية التناص؛ لأنه إذا كان السياق يمكننا من فهم النظام الإشاري للنص الأدبي، فإن التلقي يمكننا من تحديد تجليات التناص، الذي (قد لا يتحقق من غير قارئ يلمس ويميز كلام الآخرين في النص) (٣٩)، مادام التناص (يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما) (٤٠). لهذا تستحضر "كريستيفا" الوظيفة المزدوجة التي يؤديها كلام المحفل السردي في الرواية مثلا كـ (كلام السارد أو الشخصية..)، حيث يبدو الملفوظ دالا على الذات المتكلمة ورؤيتها الخاصة للعالم من جهة، ومن جهة ثانية فهو ملفوظ يعبر عن حوار مع فئات اجتماعية، وهذا ما نلمحه في قولها (إن وظيفة تلفظ المؤلف - الممثل تتمثل في إلصاق خطابه بقراءاته، ومحفل كلامه بمحفل كلام الآخرين) (٤١). وإذا كان الأمر كذلك، فإن اجتماعية التناص تبدو بارزة عندما يتم إنتاج دلالة النص الأدبي بناء على محفل التلفظ، الذي يكتسي قيمته من انفتاحه على الجماعة أي كلام الآخرين. وهذا ما يجعل فكرة انغلاق النص مردودة ومرفوضة، لأن التناص يخلق مجالا حواريا وإنتاجيا مستمرا ودائما.

-**خلاصة:**

إن ما يمكن تسجيله في هذا السياق، هو أن التناص لا يزال يثير إشكالات وصعوبات أثناء الخوض فيه، بحكم تعدد المصطلحات و النمذجات و الصنافات التي اقترحت لمقاربته. وفي سياق

الحديث عن التناص كظاهرة اجتماعية، وجب التأكيد على أن التناص يكرس بعد الصراع -بفعل التداخل بين النصوص- ، كأحد الآليات التناصية التي تؤكد امتصاص النصوص لبعضها. فضلا عن ذلك، فاجتماعية التناص لا تسقط البعد الفني والجمالي عن العمل الأدبي، الذي يتجاوز"تداخل الخطابات"إلى خلق"فسيفساء من الخطابات". كما أن التناص يمكن من توجيه الاهتمام إلى كيفية قراءة النص الأدبي (النص الروائي مثلا) في بعده الآني، دونما إغفال للسياق التاريخي والاجتماعي، مع الإجابة عن كيفية انبناء النص، مما يجعل من التناص مبحثا معاصرا، ولهذا يذهب"د.حميد لحمداني"حيث يقول (يهدف مدلول التناص إلى تغيير اتجاهنا في دراسة النص الأدبي من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، كما يستبدل السؤال السابق بسؤال آخر مزدوج هو: كيف يبنى النص؟ وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل؟ بهذا المعني يصبح التناص مبحثا آنيا)(٤٢).

-الهوامش:

-١ إذا كان التناص يعتمد المنهج الوظيفي،وناقده يبحث عن القيمة الجمالية/البعد الجمالي،ويكون محكوما بقصدية مزدوجة:واعية ولاواعية، فإن السرقة مثلا تعتمد المنهج التاريخي، وناقدها يتوخى الاستنكار والتقريع، وتكون محكومة بقصدية واعية. انظر: عبد الستار جبر الأسدي،ماهية التناص:قراءة في إشكاليته النقدية، فكر ونقد،ع٢٠٠٠،٢٨، ص:٩٨.

-٢ محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، علامات في النقد، المجلد ١٤، ج٥٤، ديسمبر ٢٠٠٤، ص:٣٨٠.

-٣خاصة ما ارتبط بمقالاتها في مجلتي "Tel-quel"و "Critiqe"، وكتابيها"Sèméiotiké"(١٩٦٩) و"Le texte du roman"(١٩٧٠)،فضلا عن مقدمة كتاب"شعرية دوستويفسكي"لباختين. انظر المرجع السابق.

-٤ جوليا كريستيفا،علم النص، ترجمة:فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط٢، ١٩٩٧، ص:٢١.

-٥ نفسه، ص: ٦٥.

-٦ نفسه، ص: ٧٩.

-٧ تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة:فخري صالح، المؤسسة العربية للدارسات والنشر،بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص:١٢١.

-٨ محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مذكور، ص:٣٨٢.

-٩ صبري حافظ، التناص و إشاريات العمل الأدبي، ألف عيون المقالات،ع٢، ١٩٨٦، ص:٨١.

-١٠ نفسه، ص: ٩٣.

Jean Dubois et autres ، Dctionnaire de linguistique et des sciences du langage ، Larousse ، Paris ،١٩٩٤، p: ٢٥٥.- ١١

O.Ducrot. T.Todorov، Dctionnaire encyclopédique des sciences du langage ، éd Seuit ،١٩٧٢ p: ٤٤٣. - ١٢

-١٣حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص.. المصطلح والقيمة، علامات في النقد،المجلد ٥١، ج١٣، مارس٢٠٠٤، ص: ٢٧٣.

-١٤ د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة،

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص:٢٤.

-١٥ حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص.. المصطلح والقيمة، مذكور، ص: ٢٧٥.

-١٦رولان بارت، لذة النص،ترجمة: فؤاد صفا – الحسين سحبان،دار توبقال للنشر، البيضاء، ط٢، ص: ٤٠.

-١٧ نفسه، ص: ٤٠..

-١٨ أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد- ترجمة وتقديم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٩، ص: ١٠٧.

-١٩ د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٤٣.

-٢٠ نفسه، ص: ٤٣.

-٢١ يتعلق الأمر بالأشكال التالية: التناص – المصاحبة النصية – النصية الواصفة – الملابسة النصية – النصية الجامعة، انظر المرجع السابق، ص: ٤٤.

-٢٢ د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٤٤.

-٢٣ أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد- ترجمة وتقديم، مذكور، ص: ٩٨.

-٢٤الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناص في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٦٧.

-٢٥ د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني،بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص: ٢١٥.

-٢٦ صبري حافظ، التناص و إشاريات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨١.

-٢٧ التناص و إشاريات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨٧.

-٢٨ د. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، علامات، ع٨، ١٩٩٧، ص: ٦٦.

-٢٩ رولان بارت،درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال للنشر، البيضاء،ط٣، ١٩٩٣، ص: ٦٢.

-٣٠ نفسه، ص: ٦٢.

-٣١ د. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، مذكور، ص: ٦٨.

-٣٢ التناص و إشاريات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٩٢.

-٣٣ نفسه، ص: ٩٣.

-٣٤ الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناص في الرواية العربية، مذكور، ص: ٥٧.

-٣٥ جوليا كريستيفا،علم النص، مذكور، ص: ٩-١٠.

-٣٦ نفسه، ص: ٩.

-٣٧ التناص و إشاريات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨٧.

-٣٨ علم النص، مذكور، ص: ١٤.

-٣٩ الكتابة والتناص في الرواية العربية، ص: ٦٨.

-٤٠ التناص و إشاريات العمل الأدبي، ص: ٩١.

-٤١ علم النص، مذكور، ص: ٣٠.

-٤٢ د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٢٨.

سوريا
الآداب العالمية
العدد رقم 143
1 يوليو 2010

التناص ومرجعيّاته

في نقد ما بعد البنيوية في الغرب

د. خليل الموسى



(الأصول والمكوّنات: ما قبل ولادة المصطلح)

لا شيء يولد من لا شيء حسب قانون الإبداع البشري، ولابدَّ من أساس أو سابق أو رحم يستند إليه المبدع في حركية الإبداع، وقد يأتي النّص الناجز متطابقاً ومحاكياً للنّص السابق، كما قد يأتي متمرّداً عليه ومختلفاً معه، وهذه هي الطبيعة البشرية التي تتباين في درجات الإبداع من حيث الإضافة أو التطابق، التجديد أو التقليد، ولذلك ينطلق المجدّد والمقلِّد ممّا هو كائن، ولكنّهما يختلفان في الطريقة والأسلوب والرؤية والتجربة والهدف، فالأساسيّات واحدة عندهما (مفردات اللغة ـ التراكيب ـ الأوزان ـ القوافي ـ المعاني....الخ)، ولكنّ الثقافة والخبرة والتجربة والموهبة مختلفة، ولابدّ من التكامل هنا وهناك، فلكلّ نبتةٍ أو شجرةٍ أغصانٌ وساقٌ وجذورٌ، ومصطلح «التناص» يؤكّد هذه المقولة، ولكلٍّ صلة بالآخر، وتولد الأشياءُ والبنى من الصلات، فالحروف أصوات غير دالةٍ بمفردها، ولكنّها إذا

اجتمعت بقصدية دلّت على شيء محدّد، وكذا شأن اللغة واللغات، ولا يُستثنى من هذه المقولة سوى سيّدنا آدم الذي جاء أوّلاً، فأعطى، وكان الكلام في عهده بكوريّاً، ومنه انتقل إلى سواه، وهذا ما ذهب إليه ميخائيل باختين « MIKHAIL BAKHTINE» (1895 ـ 1975م)، الذي قال: «آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنّب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخصّ خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأنّ آدم كان يقارب عالماً يتّسم بالعذرية، ولم يكن قد تُكلّم فيه، وانتهك بوساطة الخطاب الآخر»(1).

يُلَخِّص هذا المقبوس ما قيل، فيما بعد، عن المثاقفة والسرقات وأشباهها والتناص، فبكورية اللغة أمر متعذّر بعد آدم الإنسان الأوّل، لأنَّ الكلام تداخل بالكلام، وتفاعل معه، وتوالد منه، وأعاد بعضُه بعضاً، أو كما قال الإمام عليّ بن أبي طالب: «لولا الكلامُ يُعاد لنفد»(2)، ويعني الكلام هنا وهنالك كلّ ما يتصل باللغة من أفكار ومضمونات وأشكال وأساليب وصور وتقاليد ثقافية، كما يتضمّن التجارب الإنسانية والحياة... الخ، ومن هنا فإنّ الجنس النقي في الكلام لا وجود له عند أصحاب نظرية التناص إلاّ عند المتكلّم الأول، والتناص لا مناصَ منه، وهو قدر النصوص الأدبية، ولا يعيش الكلام إلاّ ضمن المجتمعات التي تتكلّم وتتفاعل، أو ضمن المجتمعات النَّصِّية، ولا تظهر صلات الأساليب بأسلافها النّصية لأوّل وهلة، وذلك لأنَّ التطور الأدبي لا يكون انقلابيّاً وسريعاً، وإنما هو يحفر في الأعماق وفق قانوني الثوابت والمتغيّرات، فالثوابت تشدّ النّصّ إلى أسلافه من خلال المورّثات، والمتغيّرات تحاول أن تبعده عنها، وتقرّبه من العصر والواقع والتجربة، ولذلك يبدو أحياناً وكأنّه قطع كلّ الصلات بالأسلاف النصية، وتهيمن الثوابت مرّة أخرى حسب مرجعيات الكاتب وثقافته وبيئته وأسلوبه، ولا يعيش النّص إلاّ ضمن بيئته النّصية، كالأسماك التي لا تعيش خارج المياه، ومن هنا يكون التقارب والتزاوج والتوالد بين اللغات والأجناس الأدبية على مدى التاريخ البشري، ويفقد النص عذريته باستمرار، وهو يغتني ويصير أكثر أهمية وخلوداً بهذا التقارب النّصّي، فإذا كل نصّ صدى لنصّ أو نصوص أخرى، وللمتقدّم زمنيّاً فاعلية في

المتأخر بقصد أو من دون قصد، والفاعلية شاملة كلّية أو جزئية لغةً وإيقاعاً وصوراً، والحضارة نتاج إنساني مشترك، فالمثاقفة أمرٌ مفروغ منه، وهي تكون بأشكال مختلفة متنوّعة لاحصر لها، وقد كانت الأجناس وتداخلاتها في الشعر قبل زمن النضج وقبل مرحلة كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو، وما قضية المركزية الأدبية إلاّ وهمٌ، وهي ـ إن صحّت على مرحلة ـ لا تصحّ على المراحل كافة، لأن الحياة نفسها ما هي إلاّ تماوجات من القوة والضعف والسيطرة والخضوع، ولذلك لا يظلّ المركز مركزاً، وهو يكون مرّة هنا ومرّة هناك، ويُعيدنا الادعاء بمركزية الأصل إلى قضيّة الجوهر والكمال، والبحث في ذلك عودة إلى ما قبل المكتوب والمقروء والذاكرة، وفيها عودة إلى عهد الإنسان الأول (آدم)، وهذا يُعيد إلى الأذهان مقولة «البيضة والدجاجة»، وأيّهما الأسبق، وبخاصة أنَّ هناك عصوراً ما زال العلم يجهل دور الإنسان فيها. ولا سيّما عصور ما قبل الأبجدية والكتابة والتدوين، أو ما يُطلق عليها المرحلة الشفهية، وهي الأطول في عمر البشرية.

لكنّنا إذا عدنا إلى العهد القريب من ولادة مصطلح التناص، وإلى الاعترافات والإشارات والقرائن النّصيّة وجدنا أنّ للشكلانيين الروس دوراً في التمهيد لولادة هذا المصطلح، ومنهم شكلوفسكي «CHKLOVSKY» (1893 ـ 1984م)، الذي قال: «إنَّ العمل الفنّي يُدرك في علاقته بالأعمال الفنّيّة الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نُقيمها فيما بينها. وليس النّصّ المعارضُ وحده الذي يُبدع في تواز وتقابل مع نموذج معيّن؛ بل إنَّ كلّ عمل فنّي يُبْدعُ على هذا النحو»(3).

لكنَّ باختين هو الذي اشتغل على هذه المقولة في دراساته عن الرواية وتعمّق فيها، وهو الذي صاغ نظرية في تعدّد القيم النّصية المتداخلة، وهو الذي جزم بأنّ: «عنصراً مما نسمّيه ردّ فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كلِّ أسلوب جديد. إنّه يمثّل كذلك سجالاً داخليّاً وأسلبةً مضادة مخفيّة إن صحَّ التعبير لأسلوب الآخرين». وهو عادة ما يُصاحب المحاكاة السّاخرة الصريحة(....)، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضّمها عن طريقه (....) إنَّ كلّ عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات «لسانية» محايدة

ومتحرّرة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم؛ بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى. وهو يتلقّاها بصوت الآخرين مترعة بصوت الآخرين (4).

إنَّ النظرية التي صاغها باختين هي «الحوارية» «DIALOGISME»، وهي تقوم على فكرة مفادها أنّه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وليس هناك تعبير بكوريّ، ولذلك يصف باختين العلاقة بين طرفي الخطاب، فيقول: «ولمّا كانت الحوارية مع كلام الآخرين(..) هي علاقة في جوهرها متباينة ومولّدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب، فإنّها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكاً وثيقاً وأن يصير من الصعب عند التحليل الأسلوبي التمييز بين شقّي هذه العلاقة»(5).

يرى باختين أنَّ هناك نوعين من الصلات بين الخطابين المتحاورين، تكون الصلة الأولى في النوع الأول ظاهرة وواضحة للعيان، ويستطيع القارئ العادي أن يتلمّسها بسهولة، لأن المرجع (Référence) (النّصّ الأول/ النّص الرحم) حاضر بقوّة مضموناً أو شكلاً أو كليهما معاً، ويسمّي باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب الخطّي الذي «يتمثّل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة، وخارجية لخطاب الآخر، الذي هو نفسه، وفي ذات الآن، خطاب أُضفيت عليه من الداخل، سمات فردية فقيرة»(6).

أما النوع الثاني الذي يحكم الصلة بين الخطابين المتحاورين عند باختين، فهو النوع الذي تكون فيه الصلة خفيّة ومعقّدة، ويحاول المؤلّف في هذا النوع أن يُخفي المرجع وأن يطمره من خلال خصائص أسلوبه في الكتابة الأدبية، ولا يتمّ له ذلك إلاّ من خلال إعادة إنتاج النّص السابق بعد تفكيكه ومحاورته وتبديل هيئته وتحويل اتجاه مساره وأشياء من هذا القبيل، ويحاول المؤلف امتصاص المعالم الأساسيّة لذلك النّص وتوظيفه ضمن سياق النّص الجديد، ويُسمّي باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب التصويري الذي «يحاول فيه سياق كلام المؤلف أن يبدّد كثافة خطاب الآخر، وانغلاقه على ذاته لكي يمتصّه، ويمحو حدوده»(7).

إنَّ نظرية «الحوارية» أو «الصوت المتعدّد» التي أسّسها باختين تُعدّ مقدمة أساسية ولبنة فاعلة في ولادة مفهوم «التناص» الذي تبلور على يدي الباحثة «جوليا كريستيفا» بين سنتي(1966 ـ 1967م).

ـ2ـ

(ـ ولادة المصطلح ـ).

صاغت جوليا كريستيفا على هَدْي من نظرية «الحوارية» عند باختين مصطلح «التناص»(8). «Intertextualité» في اللغة الفرنسية ضمن بحوث عدة نشرتها بين عامي 1966 و1967 في مجلتي «Tel –Quel» و«Critique»، ثمّ أعادت نشرها في كتابيها «سيميوتيك» و«نصّ الرواية».

إنّ التناص «Intertextualité» ـ لغةً ـ مصطلح معاصر ـ منحوت من كلمتَين «Inter» بمعنى «داخل» و«textual» بمعنى نصّي، وهو ينتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، ويذهب أصحابه، وفي مقدمتهم كريستيفا وبارت وجينيت، إلى أنَّ أيّ نصّ يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسيجه، نتذكّر بعضها، ولا نتذكّر بعضها الآخر، وهي نصوص شكّلت النّص الجديد، وأنَّ الكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكلّ نصّ هو حتماً نصٌّ متناصٌّ، ولا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها أو يفتضّها صوت الآخر، ما عدا كلمة «آدم» كما رأى باختين، لأنَّ الآخر لم يكن له حضور في عملية الخلق الأولى، والتناص قانون النصوص جميعها، ولذلك ذهبت كريستيفا إلى أنَّ: «كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى»(9).

إنَّ تعريف كريستيفا للتناص مختصر جامع يقدّم تصوّراً عن هذا المصطلح، فالنص الجديد يتشكّل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلاً وَظيفيّاً؛ إذ يغدو النّص الراهن خلاصةً لعدد من النصوص التي امّحت الحدود فيما بينها، وكأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة يُعاد تشكيلها وإنتاجها، ولا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى نوعية المادة وبعض البقع التي تومئ وتشير إلى النّص المطموس، ولم يحدّد التعريف السابق

طبيعة هذه النصوص ومصادرها، فقد تكون أسطورية أو دينية أو تاريخية أو أدبية أو سوى ذلك، ومن هنا يدخل اللاّشعري في تشكيل الشعري، ويتعانق معه، ويتواشجان، ويتناسلان، حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة، وتموت أجناس أدبية، لتولد من رحمها أجناس أدبية أخرى.

ويُشير التناص أيضاً إلى أنّ النص لا ينشأ في فراغ، إنّه يتوالد في مجتمع نصوصي، أو هو تفاعل الكلام مع الكلام، وقد كانت الكلمة أوّلاً، وهي الأصل: «في البدء كان الكلمة»(10). ثمّ تفرّعت و انتشرت واختلفت، فأصبحت كلاماً، فانبثق الكلام من الكلمة، كما تنبثق الأغصان من الساق، وتُطِلُّ سمات الأبوّة النصوصية، والتقاليد الثقافية، والصوت التاريخي للنص السابق، وعلامات الوجه الخفيّة، من خلال النّص الرحم (السابق) الذي يُقيم في أعماق النص الجديد من جهة، وفي ذاكرة القارئ من جهة، وبخاصةٍ إذا كان النص الجديد قويّ التركيب، محكم النسج، غنّي الدلالات، وتظلّ هذه السمات والعلامات من خلال النّص الظاهر أو البنية السطحية إذا كان النص الجديد مخلخل النسج، فقيراً، ولذلك يصبح النّص الحاضر في هذه الحالة آلةً تبثُّ نصوصاً أو أجزاء منها، ولذلك يمكننا أن نستعين بالنصوص الغائبة في قراءة النّص الجديد وتأويله.

ويشير التعريف السابق إلى عمليتي الهدم والبناء، فالنص الجديد يتوالد من نصوص سابقة أو معاصرة، ليُشكّل عمارةً أخرى (امتصاص وتحويل)، فالنّص الجديد، وهو في حال كونه جنيناً، يتوجّه إلى نصّ حاضرٍ قويّ (فحل)، ويحدث حينذاك الصراع التشكيلي بين المعمارين، فإذا كان الجنين ضعيفاً أعاد نظام المعمار السابق، وظلّ متلبّساً بالتبعية، وانتقل من مكانه وعصره إلى مكان النّص الفحل وعصره، وتتجلّى، هنا، سلطة النّص الفحل وهيمنته ومركزّيته، وتظلّ سمات النّص الفحل طاغية على ملامح النّص الحاضر، أمّا إذا استطاع الجنين أن يهدم النّص الأول، ويفكّك عناصره، ثمّ يُعيد تسوية هذه العناصر وترتيبها وفق طبيعته هو، كما استطاع أن يُعيد بناء النص وإنتاجه وفق أفكار العصر وتقاناته ومنظوراته ووظائفه من جهة، ووفق طبيعته العضوية من جهة... إذا استطاع هذا الجنين أن يفعل ذلك كلّه، استطاع في الوقت ذاته أن يتخلّص من سلطة النّص الفحل وهيمنته، واستطاع أن

يتفاعل مع ما يُحيط به ومع النص الفحل لبناء النّص الجديد، وهكذا يملأ الكاتب الثاني/ المتلقي فراغات النّص السابق، ويعيد إنتاج دلالاته وفق ثقافته وعصره.

ويشير التناص أيضاً إلى أن النّص المفتوح «Texte ouvert» مزدوج الشيفرة، وفيه بنيتان: بنية سطحية «Structure de surface» ظاهرة، وهي ما يقوله النّص من القراءة الأولى؛ أي هو القول المباشر والمفهوم من ظاهر النص، وبنية عميقة « structure profonde» وهي القسم المطمور في قعر النص، أو ما يشير إليه النّص الفحل ويوحي به، فالنّص المفتوح جيولوجيا كتابات، وهو طبقات فوق طبقات، والدلالات مترسّبة بعضها فوق بعضها الآخر، وهي تتوالد ضمن التقاليد الثقافية، كامتداد موضوع الطلل من العصور القديمة إلى العصر الجاهلي إلى العصر الحديث في الحنين إلى الأوطان ومراتع الصبا، وامتداد الشكل والعبارات والأوزان والصور... الخ، وهذا يحتاج إلى قراءات وحفريات للوصول إلى عمق النص، فإذا كان النّص ثريّاً بمخفياته والمسكوتات عنها، فإنَّ الحفريات والقراءات تزيد من توهّجه وتألّقه، وتمنحه حياةً بعد أخرى، وهذا يعني أنَّ النّص المفتوح مركّب تركيباً فنّياً معقّداً، وهو ذو بنية سمفونية، تتعدّد فيها الأصوات والتقاطعات والعلاقات، ففيها صوت النّص الظاهر الذي يخفي صوت النّص الباطن، وفيها صوت الزمن الراهن، وهو يُخفي في القعر صوت الزمن الغابر، وتتجاوب فيه الأصوات وقراراتها حاضرةً غائبة، راهنةً ماضية، قريبةً بعيدة، لتردّدَ جميعها نغمةً متآلفة، وفيها أصوات من التاريخ أو الأسطورة أو الدين أو التراث الشعبي أو سواها، وهي تتحوّل بالصلات السمفونية إلى أدب، وعلينا أن نذكّر، هنا، أنَّ حوارية باختين هي التي ولّدت تناصية كريستيفا ومن جاء معها وبعدها.

يتشكّل التناص، عند كريستيفا ضمن الإنتاجية النّصية، فالنصوص كائنات تتلاقى وتتحابّ وتتحاور وتتقاطع وتتناسل، ومن هنا ضرورة التقابل بين الـ«أنا» والآخر، بين النّص والنّص، والإنتاجية «ترحال للنصوص، وتداخل نصّيّ، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»(11)، ولذلك ترفض كريستيفا أن تتشكّل دلالة شعرية من صوت مفرد، ففي هذا الصوت معنى سطحيّ مباشر يردّده سطح النّص وعمقه معاً، وهما يقولان شيئاً واحداً، هو نصّ بلا

عمق وبلا قرار، ولذلك يكون المعنى هو الغاية في ذهن الشاعر (الناظم)، ومن هنا فإنَّه لابدَّ في النّص المفتوح من أن يعتمد في التشكيل على نصوص سابقة عليه، ليتمّ التفاعل والتعدّد والثراء من خلال التناص، ولذلك فإن الدلالة الشعرية «مجال لتقاطع عدّة شفرات (على الأقل اثنتين)، تجد نفسها في علاقة متبادلة»(12).

استطاعت «كريستيفا» أن تطوّر مصطلح «التصحيف»ـ«Paragramme»، الذي استخدمه فرديناند دي سوسور لبناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، وأطلقت على ذلك مصطلح «التصحيفية»، «Paragrammatisme»، وهو يعني ـ عندها ـ امتصاص نصوص «معان» متعدّدة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها من جهة أخرى بوصفها موجّهة منّ طرف معنىً معين (13). وتقدّم كريستيفا بعض المقاطع الشعرية لِلُوتريامان كمثال على التصحيفية الأساسية للمدلول الشعري، وميّزت بين ثلاثة أنواع من التصحيفات، وهي:

1 ـ النّفي الكلّي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيّاً كلّية، ومعنى النّص المرجعي مقلوباً، ومنه هذا المقطع لباسْكال «PASCAL»: «وأنا أكتب خواطري، تنفلت منّي أحياناً، إلاَّ أنَّ هذا يذكّرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درساً بالقدر إيّاه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى (كذا) معرفة عَدَمِي». وهو ما يصبح عند لوتريامون: «حين أكتب خواطري فإنّها لا تنفلت منّي. هذا الفعل يذكّرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت. فأنا أتعلّم بمقدار ما يُتيحه لي فكري المقيّد، ولا أتوق إلاَّ إلى معرفة تناقض روحي مع العدم».

2 ـ النفيُ المتوازي: وفيه يظلّ المعنى المنطقيّ للمقطعين هو نفسه. إلاَّ أنَّ هذا لا يمنع من أن يمنحَ اقتباس لوتريامون للنّص المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأوّل. ومنه هذا المقطع لِلاروشفوكو: «إنّه لدليلٌ على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا». وهو ما يصبح لدى لوتريامون: «إنّه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا». هكذا تفترض القراءة الاقتباسية من جديد تجميعاً غير تركيبي للمعنيين معاً.

3 ـ النفي الجزئي: وفيه يكون جزء واحد فقط من النّص المرجعي منفيّاً، ومنه هذا المقطع لباسكال: «نحنُ نُضيّع حياتنا فقط لو نتحدّث عن ذلك». ويقول

لوتريامون: «ونحنُ نُضيّع حياتّنا ببهجة، المهمُّ ألاَّ نتحدثَ عن ذلك قطّ». هكذا يفترض المعنى الاقتباسي القراءة المتزامنة للجملتين معاً (14).

وتعلّق كريستيفا على هذه الأمثلة التصحيفية التي أوردتها من شعر لوترياموِن، وتبيّن أنَّ الحوار بين النصوص اندماجي، وتذهب إلى حضور هذه الظاهرة في التاريخ الأدبي حضوراً طاغياً، ولكنّ الوضع تغيّر مع نصوص الحداثة الشعرية التي لجأت في حوارها مع النصوص إلى الامتصاص والتحويل: «أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول، بدون مبالغة، بأنّه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتمّ صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيَّاً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة Alter-jonctions ذات طابع خطابي ـ إنَّ الممارسة الشعرية التي تقرأ إدغار ألن بو وبودلير ومالارميه، توفّر لنا مثالاً من الأمثلة الأكثر حداثة وتميّزاً على هذه الترابطات المتناظرة (....)، ويمكن مضاعفة الشبكة إلى ما لا نهاية، فهي ستعبّر دائماً عن القانون نفسه، علماً بأنَّ النّص الشعري ينتج داخل الحركة المعقّدة لإثبات ونفي متزامنين لنصٍّ آخر»(15).

إنَّ هذه الجناسات التصحيفية «ANAGRAMMES» تشكّل عند كريستيفا هذه الأنواع من التناصات، وهي تقوم على تبديل في بعض الحروف أو العبارة لتكوين عبارة جديدة، في حين أنَّ التناص الحداثي يقوم على الامتصاص والتحويل، وقد ذكرت كريستيفا الأنواع التصحيفية أمثلة على الاقتباسات المحوّرة، وفيها يقوم المؤلف بنقل بنية نصّيّة من سياقها الأصلي إلى نصّه بعد تغيير طفيف في بنية النّص الجديد.

ـ 3 ـ

(انتشار المصطلح وتطوّره)

لم يبقَ مصطلح «التناص» مقتصراً على أعمال كريستيفا، وإنما انتقل بسرعة إلى أعمال معاصريها من النّقاد الفرنسيين، وسواهم، وانتشر هنا وهناك انتشار النّار في الهشيم، وقد استطاع رولان بارت أن يُطَوِّر هذا المصطلح ويعمّق المراد منه، ويوسّع آفاقه، وينقله من محور النّص إلى محور النّص ـ القارئ، لانفتاحه على آفاق وحقول

ثقافية ومصادر ومراجع لا نهائيـة، ويتحـدّث بـارت عـن الـنّص، كمـا يتحـدّث عـن «جيولوجيا الكتابات»(16)، وهذا يعني أن النّص يتكوّن مـن كتابـات كـثيرة، يتراكـم بعـضها فـوق بعـض، ولهـذه الكتابـات مراجـع مختلفـة، وهـي ذات ثقافـات متنوّعـة متداخلة، يصعب حصرها أو معرفة تاريخها، وليس المؤلف سوى ناسخ يُعيـد كتابـة نصّ كان حاضراً بطريقة ما، وأيّ نصّ نسيج من الاقتباسات التي تنحدر مـن مراجـع ثقافية مختلفة تعشّش في ذاكرة المبدع.

وبما أنَّ بارت دعا إلى فاعلية القراءة، فإنـه انتقـل بمـصطلح «التنـاص» مـن ذاكـرة النّص و بنيته إلى ذاكرة القارئ، ومن هنا انتقل التنـاص مـن حالـة المفـرد إلى حالـة الجمع اللاّنهائي، وأصبح المنتج متعدّداً بتعدّد القرّاء، وإذا كان المبدع واحداً في أثنـاء إنتاج النّص فإنّ المبدع في أثناء القـراءة لا يـرتهن بفـرد أو زمـن أو مكـان، وهـو لا يـرتهن لثقافـة أو ذاكـرة محـدّدتين، «فالأنـا لـدى القـارئ، هـي أيـضاً مجموعـة مـن النصوص، غير محددة، وغير معروفة الأصول، فالذاتية ـ الأنا، يفهـم منهـا أنَّ الكمـال في فهم الـنّص، ولكـن الحقيقـة أنَّ هـذا الكمـال الزائـف، هـو مجـرّد غـسل ـ تنكـر للإشارات، العلاقات codes التي تصنع الأنا ـ الذات، ولذلك فإنَّ الذاتيـة عمومـاً هـي مجرّد كليشيه»(17).

إنَّ بارت منذ «درجة الصفر للكتابة» 1953، كان يسعى إلى تحرير اللغة الأدبيـة في سبيل خلق كتابة بيضاء، وكان يتابع مـا بـدأ بـه مالارميـه مـن تحريـر الـدال مـن مدلوله أو تحرير لغة الشعر مما تحمّلته على مدى التاريخ من عنت الأفكار وسـلطة المدلول الواحد، ليفتح آفاقاً لهذه اللغة لم تعرفها من قبل، يـروي لنـا «دانيـال لـوير ـ DANIAL LEUWERS» حادثـة الرسـام «إدغـار ديغـا ـ EDGAR DEGAS»، الـذي اشتكى حين كان يجلس مع مالارميه من ضياع النهار، وهو يحاول أن يكتب قصيدة، قائلاً: «ومع ذلك، ليست الأفكار هي ما ينقصني، فإنّني مفعم بها، فتيسّر لمالارميه أن يجيبه: ليس بالأفكار تُصنع القصائد يا ديغا، وإنّما بالكلمات»(18).

كان بارت يحاول أن يجعل اللغة حرّة من سلطة المعنـى، ليـصل بهـا إلى درجـة الصفر، درجة اللا معنى، فتكون حـرّة في أن تحمـل المعنـى الـذي يلائمهـا، وتغـدو

إشارة حرّة لا تعني شيئاً، ولكنّها قادرة على أن تعني كلّ شيء، ومع ذلك هو يُدرك بأنَّ للكتابة تاريخاً يتعذّر عليها أن تتخلّص منه، ولذلك يعود ليلتقي مع باختين في «الحوارية»، ويمهّد لكريستيفا أو ينبّهها على نظرية التناص، فيقول: «تظلّ الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأنَّ اللغة لا تعود قطّ بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتدّ في ديمومة ما، بدون أن أصير شيئاً فشيئاً، سجين كلمات الغير بل وسجين كلماتي الخاصة»(19).

إنَّ عبارة «النّص جيولوجيا الكتابات» ومقولة «موت المؤلّف» تعنيان أنَّ التناص قدر أيّ نصّ، وأنّ منتج النص ليس واحداً، وهذا ما فتح النّص على آفاق التأويل والتعدّد والاختلاف والإرجاء عند ديريدا وسواه، وهو يجعل، في الوقت ذاته، النّص الثري مفتوحاً على آفاق قرائية وتأويلات مختلفة.

وتفرّد «أمبرتو إيكو ـ UMBERTO ECO» بالتمييز بين النّص المغلق « Texte clot»والنّص المفتوح «Texte ouvert»، فالأول منهما يقيني ذو سطح وعمق واحد، ولذلك لا يحتمل سوى قراءة واحدة ونهائية، وهو نصّ شبيه بالمقدّس، وقارئه مستسلم لقناعاته، وأفكاره قَبْلِيّةٌ، والمناهج المعاصرة، من سيميولوجية وتفكيكيّة وتأويلية التي تتلاءم مع النص المفتوح والتعددية والاختلاف، لا تنفع كثيراً في قراءة النّص الكامل أو المغلق أو أُحادي الدلالة.

أما النّص المفتوح فهو ذو دلالات لا نهائية، وهو ناقص الكتابة يبحث عن اكتماله اللاّ محدود، ويحتاج إلى قرّاء لإتمام نقصه الذي لا ينتهي، ولذلك ركّز إيكو على «المشي الاستنباطي» أو «المشي خارج النّص»، لاستنباط شيفراته وترميزاته وتناصاته، ويتطلّب ذلك من القارئ ـ كي يطوّر البنى السردية ـ أن يستخدم الاستدلال ليعرف نتيجة هذه البنى. أيْ أنّ عليه أن يتنبّأ على أساس أطر ما بين النصوص بما سيحدث بعد ذلك، وبما أنَّ القارئ يعتمد في حدسه على الأطر مابين النصوص، لذا فقد سمّى إيكو تكوين الفرضية بالمشي الاستنباطي،(20). وهكذا صار القارئ يتحمّل العبء الأكبر في فكّ رموز النّص واستحضار مراجعه التي قد

تختلف قليلاً أو كثيراً عمّا كانت عليه في ذاكرة المؤلف أو ذاكرة النّص، فأصبح النّص الراهن مولوداً من آلاف النصوص المعروفة وغير المعروفة.

ولـ«مايكل ريفاتير ـ MICHAEL RIFFATERRE» الناقد الأمريكي إسهام آخر في مصطلح التناص، وبخاصة في كتابه «دلائليات الشعر»، فالشعرية ـ عنده ـ كامنة في التناص، و«يُحتِّمُ إنتاج الدليل الشعري باشتقاق إبداعي: إذ تصبح كلمةٌ شعريَّةً، عندما تُحيل إلى مجموعة لفظية سابقة الوجود. وتصبح عبارةٌ شعريّةً عندما تُحيل إلى تلك المجموعات اللفظية أو تصنع نفسها على منوالها».(21).

ولابدَّ ـ لبحث القارئ عن دلائليات الشعر ـ من أن يمرّ بقراءتين، يُسمِّي القراءة الأولى بالاستكشافيّة، وهي قراءة سريعة، يمرّ بها القارئ من بداية النّص إلى نهايته ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، ويحدث في هذه القراءة التأويل الأول، ويقبض القارئ من خلالها على المعنى، ويُسمِّي القراءة الثانية بالاسترجاعية، وهي قراءة تأويلية تتجلّى فيها التناصات، «فكلّما توغّل القارئ في النّص، تذكّر ما قرأه منذ حين وعدّل فهمه له في ضوء ما يستشفره الآن».(22) وتأتي هذه القراءة مولّدة للدلالة، و«لهذا تكون الوحدة الدلالية هي النّص، بينما تكون الوحدات المعنوية كلمات أو عبارات أو جملاً. ولكي يكتشف القارئ الدلالة في الأخير، عليه أن يتغلّب على عقبة المحاكاة: فهذه العقبة أساسية في الواقع لتغيير رأي القارئ»(23).

أما جيرار جينيت فهو أكثر النقاد المعاصرين اهتماماً وتوسعاً في دراسة النص واشتقاقاته في كتابيه: «مدخل لجامع النّص»(24). 1979م و«طروس» 1982م، ثمَّ جاء كتابه الثالث في هذا المجال «عتبات» 1987 ليستوفي دراسة النص والتناص وما يتصل بهما من محيطات ومجاورات نصية، فقد كان جينيت أحد أقطاب الشعريات المعاصرة وأحد كبار المنظرين للخطاب الشعري، فوسَّع في كتابه «النص الجامع» (l`architexte)، من مفهوم الشعرية وموضوعها، وهي ـ عنده ـ مجموعة من المقولات العامة الباحثة في أنماط الخطاب والصيغ القوليّة والأجناس الأدبية.(25).

ثمّ ذهب إلى أنَّ «موضوع الشاعرية ليس النَّص في حالته الانفرادية (....). لكنَّ موضوعها في النّص الجامع «Architexte»(26)، ويبيّن أنَّ «موضوع الشاعرية هو

التعالي النّصّيّ Transtextualité أو الاستعلاء النّصّيّ Transceudance textuelle du texte (....). وهو كلّ ما يصنع النّص في علاقة ظاهرة أو مضمرة مع نصوص أخرى»(27).

هناك خمسة أنواع من التعاليات النصية عند «جينيت»، وهي:

1 ـ التناص Intertextualité، وهو ما تحدثت عنه جوليا كريستيفا، ومن أشكاله الاقتباس Citation والسرقة Plagiat والإلماع Alluion.

2 ـ المصاحب النّصي «Paratexte»: يحدّد جينيت هذا المصطلح، وهو يتضمن كلّ ما يتصل بالنص بصلة قريبة أو بعيدة، ويذكر أهمها، وهي: «العنوان، والعنوان الصغير، والعنوانات المشتركة، والمداخل، والملحقات والتنبيهات والتمهيدات... الخ الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والخطوط، والتزيينات»(28).

ينبغي أن نتنبّه أولاً أنّ جينيت يقدّم المهمّ على الهام في هذه المصاحبات، فالعنوان الرئيس ذو صلة رحمية بالنص، وهو عتبة من عتباته ومفتاح من أهم مفاتيحه؛ بل هو يحمل، بصورة مكثّفة، دلالات النّص كاملة ويختصرها في هذا العنوان الصغير البارز، ويحدّد جنسه الأدبي وموضوعه... الخ، ثمّ تأتي، بعد ذلك أهميّةً، الهوامش والخطوط والتزيينات والذيول، ولكنّ أهمية العنوان وقربه من النّص وانبثاقه منه لا تلغي أهميّة المصاحبات النّصيّة الأخرى التي يستعين بها القارئ في الولوج إلى بنية النّص، وتفكيكه واستنطاق رموزه ومكنوناته.

3 ـ ما وراء النص Métatextualité: الصلة المسماة بـ«الشرح» ، وهي تجمع نصّاً ما بنصٍّ آخر يتحدّث عنه دون أن يذكره بالضرورة ودون أن يسمّيه (29)، وتشمل هذه الصلة العلاقات النقدية التي تفسّر النص وتتحدّث عنه دون أن تستشهد به، وقد تقوم هذه العلاقات النقدية باستجواب النص أو محاورته وإبراز عيوبه لتجاوزها إلى غير ذلك.

4 ـ يقدّم جينيت النوع الخامس على النوع الرابع، وهو النّصيّة الجامعة Architextualité، ويرى جينيت أنّ المقصود بهذه الصلة أنّها خرساء تماماً، ولا تبدو في أحسن حالاتها إلاّ عبر المصاحبية النّصيّة، وهي مثبتة على الغلاف (أشعار، مقالات، رواية الوردة...الخ، أو هي مثبتة في أغلب الأحيان جزئياً، كما في التسميات:

رواية، حكي، قصائد...الخ، وترافق العنوان على الغلاف)، وذلك ذو انتماء تصنيفي خالص(30).

النّصية الجامعة خطاب موجّه إلى القارئ، وهو يثبّت على الغلاف الخارجي تحت العنوان أو في أيّ مكان آخر من الغلاف الخارجي أو الداخلي، ويحدّد الجنس الذي ينتمي إليه النّص، كأن يكون شعراً غنائياً أو ملحمياً أو دراميًا أو قصصيًا، أو يكون رواية طويلة أو قصيرة، قصةً أو قصةً قصيرة، وقد يتضمّن تداخلات أجناسية، كأن يكون قصيدة نثر أو شعراً منثوراً أو ما شابه ذلك، وهو ـ في الأحوال كلّها ـ يُسعف القارئ في اختيار النّص من جهة، ويُسعفه في قراءته من جهة أخرى، وإنْ كان من الصعب تحديد جنس بعض النصوص في كثير من النصوص المعاصرة لتداخلاتها الأجناسية المختلفة كما هي الحالة اليوم في «اللاّرواية ـ اللاّ مسرحية ـ اللاّ قصيدة....الخ».

5 ـ الاتساع النّصّي Hypertextualité: هو يمثّل الصلة النصية التي توحّد نصًّا يُسمّيه جينيت بـ«النّص المتّسع» بنصّ سابق عليه يسميه «النّص السابق ـ Hypotexte»(31)، والصلة بين النصين تحويلية، ويكون التحويل بسيطاً أو غير مباشر: «أُسَمِّي، إذاً، نصًّا متسعاً كلّ نصّ مستمد من نصّ سابق بتحويل بسيط (....)، أو بتحويل غير مباشر، سأقول: تقليد» (32). والاتساع النّصّي عملية توليدية خالصة، فنصّ كـ«ألف ليلة وليلة» خلّف وراءه آلاف الأبناء والأحفاد، سواء أكان ذلك من خلال طريقة الحكي في هذا العمل الفحل أم كان ذلك من خلال شخوصه (شهرزاد ـ شهريار ـ السندباد...الخ)، وسواء أكان ذلك في السرد (رواية ـ قصة ـ قصة قصيرة)، أم كان ذلك في الشعر (غنائي ـ قصصي ـ درامي)، وسواء أكان ذلك في الأدب أم كان ذلك في الفنون الأخرى (لوحة ـ قطعة موسيقية ـ فلم ـ رقص....). والاتساع النّصّي هو أوسع الطرق لقراءة النّص المعاصر.

هكذا أفاض جيرار جينيت في دراسة التناص، فقدم مصطلحات متقاربة عرّفها، وضرب عليها أمثلة، وحلّلها تحليلاً وافياً، وبخاصة في كتابه «طروس» 1982م، فوضع أساساً متيناً لشعرية النص، ونقل التناص نهائياً من حقل اللسانيات إلى حقل الأدب، بسبب العلاقات التي تقيمها النصوص مع نصوص أخرى، فأصبح المصطلح

جزءاً من النقد(33)، ثمّ أصدر، بعد ذلك، كتابه «عتبات Seuils»، 1987م، ليشتغل على بعضها تنظيراً وتطبيقاً، وحاول أن يلتفت كليّاً إلى القارئ الذي كان مهمّشاً في عصر المؤلف وعصر النصّ، فوسّع مرّةً أخرى دائرة الشعريات، وارتحل من النص إلى عتباته التي خلّفها الناص لتكون مفاتيح للقراءة.

والحقيقة أنّ اشتغال جينيت على العتبات يُشكلّ جزءاً من الفكر الأوروبي الذي التفت إليه أصحاب ما بعد الحداثة، وهو الاهتمام بالآخر المهمَّش، كالمرأة والأقلّيات والزنوجة... الخ، للانتقال من المركزية الأوروبية بصفتها البؤرة المشعّة على الآخر، إلى مراكز أخرى مشعة، فكان الاهتمام بالعنوان والمصاحبات النصية الأخرى المختلفة، ودراسة وظائفها للوصول إلى معرفة النص، وهي آلية لمعرفته من خلال القارئ، وهذا يعني أنّه يسير في اتجاه مختلف عن الدراسات التي سبقته وكانت تهتمّ بالنص نفسه، فإذا هو يقيم دراساته على اسم الكاتب والعنوانات المختلفة وأماكن ظهورها وسماتها التداولية إلى المؤشرات الجنسية والإهداءات إلى غير ذلك، ومع ذلك كله فهو يُحذّر الكاتب والقارئ من أن تكون دراسة العتبات غاية في ذاتها، وإنّما هي آلية للتجاوز، ليقول في نهاية كتابه: «لابدّ للخطاب على المصاحب النّصي ألاّ ينسى أنّه يحمل خطاباً، وهو خطاب يحمل أيضاً خطاباً، وأن معنى موضوعه متصل بهذا المعنى الذي هو الآخر معنى، ومن هنا فإن العتبة إنّما هي للتجاوز»(34).

ويمكننا أن نتوقف ـ هنا ـ عند أهمّ الخصائص التي يمثّلها التناص خير تمثيل:

1 ـ التناص حركة مركّبة تفاعلية، وهو يتضمّن أصواتاً مختلفة تتحاور، ويشتمل على نصوص من الحاضر أو الماضي، من «أنا» والآخر، ويقضي التناص على «أبوّة النّص»، فيغدو النّصّ لقيطاً، أو هو ينتمي إلى عدد لا نهائي من الآباء، كما يقضي على سلطة المؤلف، وإذا كان النّص يصنع النّص، فإنَّ التناص ـ كما يرى بارت- قدر كلّ نصّ مهما يكن جنسه، وإنَّ كلَّ نصّ هو بؤرة تناص أو مجمّع تناصات، وتتراءى النصوص المخفيّة في النّص الراهن بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والمعاصرة، فليس كلّ نصّ إلاّ نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، وتعرض موزّعة في النّصّ قطع

مدوّنات، صيغٌ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي...الخ، لأنَّ الكلام موجود قبل النّصّ وحوله.

2 ـ يطرح التناص عند بارت وجينيت وإيكو وفوكو النّص التوليدي الفحل، فهو يهدم النّصّ القديم، ليعيد بناءه بناءً جديداً، ليتحول البناء الجديد ـ بعد ذلك ـ إلى بناء قديم، يُهدم لبناء نصّ جديد آخر، وهكذا، فالتناص ـ إذاً ـ لا يبدأ من فراغ، ويبدأ كلّ كلام ـ مهما تكن خصوصيته ـ من كلام سابق، ولذلك إنَّ التناص قراءة لنصّ أو لنصوص سابقة أو معاصرة، وهو ثورة على البنيوية من داخلها، فالذين تناولوا التناص، كانوا بنيويين، ويؤمن البنيويون باستقلالية النّص الأدبي وانغلاقه على بنيته واكتماله، في حين أنَّ النّص في التناص مفتوح وناقص، ويحتاج إلى قارئ لإنتاجه، وهو سلسلة من الصلات مع نصوص أخرى وأجناس مختلفة، وليس في التناص أيّ تطابق بين النّصّ المعارض «Pastichant» والنّصّ المعارَض «Pastiché» من جهة، وليس هناك نصّ مكتمل منجز غنيّ يُلغي دور القارئ وفاعليته في النص من جهة أخرى.

3 ـ يطرح التناص مفهوم الحوار وتعدّد الأصوات، ففيه حوار الحاضر للماضي ومحاولة التعبير بالماضي عن الحاضر، وفيه تجلّيات من حوار الذات مع الآخر، ولذلك فإنَّ التناص ينطلق من النّص المفتوح المركّب الذي تتقاطع فيه المعاني وتتحاور، وتتلاقى فيه الأصوات وتتباعد لتتقارب، إنّه النّص ذو البنية المتراكمة والفضاء التعدّدي، وقد قال بارت: «وإنْ كنّا نتصوّر النّص كفضاء متعدّد المعاني، ويتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة، فإنَّه من الضروري فكّ قيود الشكل المناجاتي أي المقصور على طرف واحد، وقيود الوضع الشرعي للدلالة وإطلاق التعددية: وقد أفاد ذلك التحرير متصوّر الإيحاء»(35)، ولذلك يتطلّب من الكاتب أن يعي ما يجري حوله من أحداث وثقافات، وأن يكون قادراً على استلهام البقع التراثية المناسبة، وفي التناص بنية سطحية، وهي النّص الظاهر، وبنية عميقة، وهي المرجع الكامن في أعماق النّص، أو الواجهة الخلفية التي تسند النّص الراهن، أو هي الكتابة شبه الممحوة، وهي المسكوت عنه غالباً.

4 ـ التناص مصطلح غير مستقرٍّ في الغرب، وهو ليس واحداً لاختلاف الزوايا التي تنطلق منها وجهات النظر عند هذا الناقد أو ذاك، ثم هو مصطلح متحوّل، وإن كان يجمع ذلك كلّه قاسم مشترك، وهو مصطلح من مصطلحات ما بعد البنيوية، فهو مستخدم في الدراسات السيميولوجية عند كريستيفا وبارت، وفي الدراسات التفكيكية عند ديريدا، وفي نظريات القراءة عند إيكو، وإن كان جينيت قد أولى هذا المصطلح اهتماماً يفوق اهتمامات الآخرين به، ومن المفيد أن نقول أخيراً إنّ التناص تكرار لما قد قيل، ولكنّه تكرار بثوب جديد وحياة جديدة، أو كما قال لابروبير (le dis conne mien) «أقوله على طريقتي».(36)



الهوامش والتعليقات:

(1) ـ تودوروف: ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1966م، ص 125.

(2) ـ ابن رشيق: العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ بيروت، ط5، 1981م،91/1.

(3) ـ طودوروف، تزفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص 41.

(4) ـ نفسه، ص ص (41 ـ 42).

(5) ـ باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ـ باريس، ط1، 1987م، ص 56.

(6) ـ تودوروف: ميخائيل باختين، ص 136.

(7) ـ نفسه، ص 136.

(8) ـ لاقى هذا المصطلح في ترجماته العربية أمثال ما لاقاه سواه من المصطلحات، وهذه عادة درجنا عليها، وهي الاشتغال على التسمية وإهمال المفهوم والآليات وسوى ذلك، فهو التناص والتناصية، وهو النصوصية، وهو تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة، وهو النّص الغائب أو النصوص المهاجرة، وهو تضافر النصوص أو النصوص الحالة والمزاحة، وهو التعالق النصي أو تفاعل النصوص أو التداخل النصّي، وهو التعدّي النصي أو عبر النصّيّة أو البينصوصية أو التنصيص أو سوى ذلك، ولكلّ رأيه الذي يطرحه في هذا المجال.

(9)-Ducrot,Oswald et Todorov, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil; 1972, P.446.

(10) ـ يوحنا: 1 ـ 1. الكلمة في مفهومها الديني هنا تعني السيد المسيح الذي كان أولاً قبل ولادته، وهذا ما تذهب إليه بقية الآية، «والكلمة كان عند الله. وكان الكلمة هو الله»، وفيها فصل واضح بين الكلمة الإلهية وأزلّيتها والكلمة البشرية، وهي مقتصرة على تاريخ محدّد، وفيها فصل أيضاً بين الفعل الإلهي والفعل البشري، وهذا مالم يتنبّه عليه باختين

حين ذهب إلى بكورية اللغة عند آدم، وكان عليه، على الأقل، أن يشير إلى أنّ المقصود بذلك بكورية اللغة البشرية

(11) ـ كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص 21.

(12) ـ المصدر نفسه، ص 78.

(13) ـ المصدر نفسه، ص 78.

(14) ـ المصدر نفسه، ص ص 78 ـ 79.

(15) ـ المصدر نفسه، ص 79.

(16) ـ أنجينو، مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» تر:د.أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989م، ص 105، وقد ترجم هذا المقال محمد خير البقاعي بعنوان «التناصية ـ بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره»، علامات، م5، ج19 مارس 1996م، ثمّ صدر ضمن مجموعة مقالات مترجمة بعنوان: «آفاق التناصية ـ المفهوم والمنظور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

(17) ـ بارت، رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993م، ص 110.

(18)-Leuwers, Danial, Préface, Poésies (Mallarmé), le Livre de poche, Paris, 1977, p.v.

(19) ـ بارت، رولان: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982، ص 38.

(20) ـ راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987م، ص 149.

(21) ـ ريفاتير، مايكل: دلائليات الشعر، تر. ودراسة: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1997م، ص 9.

(22) ـ المصدر نفسه، ص12.

(23) ـ المصدر نفسه، ص13.

(24) ـ ترجم هذا الكتاب إلى العربية مرتين، فقد صدر بعنوان: «مدخل لجامع النّص»، عن دار توبقال، الدار البيضاء، 1985م، وقام بترجمته عبد الرحمن أيوب، ثمّ ترجمه عبد العزيز شبيل، وراجعه حمادي صمود، ونشره المجلس الأعلى للثقافة بمصر عام 1999م. وهو بعنوان: «مدخل إلى النّص الجامع».

(25) انظر: بعلابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) منشورات الاختلاف (الجزائر)، والدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1، 2008، ص25.

(26)-Genette, Gérard: Palimpsestes (la littérature au second degré). éd. du seuil, 1982, p7.

(27)-Ibid, p7.

(28)-Ibid, p10.

(29)-Ibid, p11.

(30)-Ibid, p12.

(31)-Ibid, p13.

(32)-Ibid, p16.

(33)-Voir: Samayault, Tiphaine: l`intertextualité (mémoire de la literature), Nathan, Paris, 2001.p.18

وقد ترجم الدكتور نجيب غزاوي هذا الكتاب «التناص ذاكرة الأدب»، وصدر عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2007.

(34) Genette, Gérard: Seuils, éd, du seuil, Paris, 1987 p. 376-377.

(35) ـ بارت، رولان: نظرية النص، تر. محمد خير البقاعي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد الثالث صيف 1988، ص96.

(36)-Samoyault: l`intertextualité, p.51. ■

التوحيدى معاصراً لنا

إحسان عباس*



السيد وزير الثقافة... أيها الحفل الكريم.

لم يجد أبو حيان التوحيدى إنصافاً فى عصره، وظل محروماً من هذا الإنصاف على مدى قرون عدة، حتى إذا كان عصرنا بدأت منزلة أبى حيان الأدبية تتضح لدى الدارسين، حينئذ أخذ إحياء كتبه يضع بين أيدى أبناء عصرنا صورة لأديب كبير ذى جوانب ثقافية وعلمية وأسلوبية فارقة، وأخذت الدراسات تظهر تباعاً حول شخصه وأدبه ومميزاته، وما هذا المؤتمر الذى يقام لأبى حيان اليوم إلا حلقة كبيرة من حلقات التقدير لمكانته الأدبية وتراثه المتنوع. لهذا أرجو أن تسمحوا لى بشكر الذين قاموا بتنظيم هذا المؤتمر باسم جميع المشاركين فيه. وإن عقده فى القاهرة عاصمة الثقافة العربية الإسلامية فى الحاضر والماضى ليمثل ملتقى لإعزازنا ولإكبارنا للمنبع الثقافى الذى وردناه جميعاً، فإلى القاهرة الأم العظمى نرفع جميعا تحياتنا وتقديرنا، وإلى أساتذتنا وأصدقائنا فى ربوعها العامرة نقدم تحية الود والإكبار والاعتراف بالفضل الكبير، وإلى المجلس الأعلى للثقافة كل الشكر والعرفان.

لقد ملك أبو حيان إعجابى وأنا لا أزال على مقاعد الدراسة، طالباً، فحرصت على أن أقرأ كل ما وصلنا من مؤلفاته، ومازالت صداقتى لأبى حيان ناضرة كأول عهدها، وأنا أعتقد أن روح أبى حيان اليوم ممتلئة إعجابا بهذا اللقاء، وأن تلك الروح نفسها نادمة على أن صاحبها – فى لحظة ثورة على النفس وعلى الناس ـ ألقى كتبه فى

---

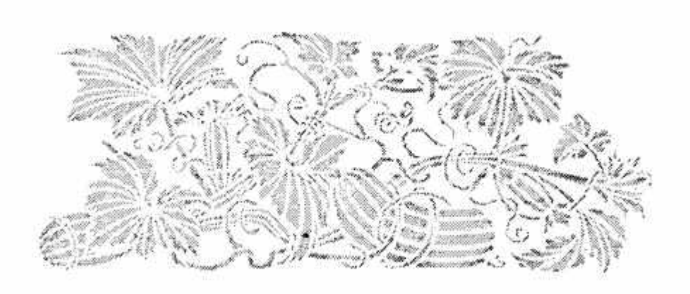
* أستاذ الأدب العربى، ناقد، باحث متفرغ.

النار، ولكنى أستدرك فأقول إن حرق تلك الكتب كان احتجاجاً على توجه النثر العربى فى طرق خاطئة، وأن الأمر لو كان إلىّ لعددت ساعة حرق الكتب، بداية الحداثة فى تاريخ النثر العربى.

إننا اليوم حين نلتقى – فى هذا المؤتمر – إنما نكرم كاتباً حديثاً معاصراً لا يفصلنا عنه إلا ظواهر استدعاها تغير بعض المفهومات الأدبية، وتمايز الأنواع الأدبية فيما بينها. لقد كان أبو حيان أديبا معاصراً لنا، لأن فكره كان شديد التفاعل بمشكلات عصره التى يمثل قسم منها مشكلات عصرنا. كان يختلف قليلاً عنا لانشغال جانب من فكره بالقضايا الميتافيزيقية، وكانت تلك القضايا تلجئه فى بحث الإجابة عنها إلى فريقين؛ فريق الفلاسفة وفريق المتكلمين، ولكن كثيراً من القضايا الأخرى كانت حياتية تتطلب علماء اجتماع وآخرين متخصصين فى النواحى العملية من الحياة.

وكان أبو حيان أديبًا معاصراً لنا حين حاول أن يرفع مستوى حرية الأديب والمفكر فى التعبير، وكان أديبًا معاصراً لنا حين يتناول أية مسألة أدبية، وكان من خلال دراسته لكل ما يجد من تآليف مواكبة لثقافة عصره فى تنوعها، إن الحصانة، التى نجدها لدى أبى حيان فى المصادر التى يعتمدها والذوق الرفيع الذى يصاحبه فى اطلاعه على مختلف ميادين الأدب، ليقدم لنا ناقداً دقيق التحسس للجميل فى كل ما يقرأه أو يختاره، هذا إلى حسّ عجيب فى الدقة اللغوية.

لقد بنى أبو حيان لنفسه أسلوبا شديد الإشراق جميل الإيقاع، ولو استطاع أن يتنازل عن هذا الأسلوب، لقدر له أن يمارس الكتابة المسرحية، لقد كان ماهراً فى تصوير الشخصيات، ولكنه لم يستطع أن يمايز بينها فى طريقة التعبير، فجاء الحوار لدى شخصياته من مستوى واحد، هو مستوى أبى حيان، لا مستوى التفاوت الاجتماعى فى واقع الحياة.



مصر

الثقافة
العدد رقم 666
1 أكتوبر 1951

التيجانى شاعر الجمـــال

تأليف الأستاذ عبد المجيد عابدين

للأستاذ إحسان عباس

الشعر السودانى الحديث خفقات تريغ الحياة أو تنأى عنها ، ولـكنها لا تزال كالأغنية المبهمة ، تغمغم بالأمانى الفردية والجماعية فى شىء من التردد والفتور ، ويشاب فيها وهى نابض لايلبث أن يلتف ، بالأسى الدقيق فيخنقه بين الزفرات والدموع ! ولعل من أقوى تلك الخفقات الغنائية شعر التيجانى فى ديوانه المسمى « إشراقة » ، والذى درس الأستاذ عبد المجيد عابدين جانباً منه مشرقاً بالشاعرية فى كتابه « التيجانى شاعر الجمال » .

وقد كنت أخشى قبل أن أقرأ هذا البحث ألا أجد فى هذا العنوان ما يفرد التيجانى بشىء يميزه عن غيره ، لأنى أحسب أن كل شاعر إنما هو شاعر بمقدار تعلقه بالجمال وتأثره بالجميل ، وأن الشاعرية ترادف — فى رأيى — ذلك التوجه الشعورى إلى نواحى الجمال فى الكون ، ولكن هذه الدراسة الممتعة استطاعت أن [illegible] حظوظ الشعراء من الوقوف عند مواطن الجمال متفاوتة ، وأن حظ التيجانى كان فى هـذه الناحية كبيراً ، بل استطاع الأستاذ عابدين أن يفلسف نظرة التيجانى إلى الجمال ، ويجعل لها فى حياته تاريخاً متدرجاً متكاملاً بدأه محباً للجمال البشرى ، وانتهى به إلى عبادة الجمال للخالق وإلى الإيمان بوحدة الوجود ،

وفى هدوء ولباقة لحظ الأستاذ أن التيجانى فى إقباله على الجمال البشرى يكاد لايعنى إلا بمفاتن العيون ، والعيون تحمل المعانى . فكأن هـذا الميل هو الذى ارتفع بالتيجانى إلى الشعور بجمال المعنى الأسمى أو الألوهية الـكامنة فى الـكون ، وهو رأى طريف يغرى متأمله باعتناقه . ولـكنى أحس فى نفسى ميلاً إلى مخالفة الأستاذ عابدين فى هذا الرأى — على مافيه من طرافة وإغراء — ومرد هـذه المخالفة إلى قلة إيمانى بتصوف التيجانى . فقد يكون هذا الشاعر عشق الجمال البشرى ، وكانت رغباته الإنسانية المتدينة [illegible] تصورها [illegible] الجسد فى أشكال مسحورة ملفوفة [illegible] . ولـكن التيجانى — فيما أرى — لم يستطع أن يعشق الجمال الإلهى ، أو بعبارة أخرى ، لم يستطع أن يكون [illegible] من طريق التجربة البصرية أو الحرمان الجسدى .

[illegible] التيجانى متصوفاً مؤمناً بوحدة الوجود من طريق الـكتب والثقافة ، كان يعلن زهده بتأثير من دراساته الخاصة ، ولذلك عرف الإله معرفة الخشية لا معرفة الحب ، وأحس بقوة الألوهية وعظمتها فى الـكون ، ففزع منها وخافها ، ولـكنه لم يستطع أن يحبها ولم يستطع أن يذوب فيها ، بل ظل حيث هو صغيراً ضعيفاً خائفاً ، وظلت الألوهية حيث هى قوية جبارة مفزعة ، وكان التيجانى يتور

من صميم قلبه .. لو خلق جاهلاً فطرياً يعتصم بجدبه من الزلل ويرضى بالقليل من العيش ..

كل شىء فى عرف عقلى بلا ... ت وبحث وحكمة ومعانى
فشعاع الصباح سر خفى ... ونجوم السماء والفرقدان
ومياه البحار والريح والغيم ... ودنيا الهواء .. والنيران
وخلود الأرواح والموت والبعـ ... ـث وحشر العباد والميزان
كل هذا وغير هذا كثير ... فيه العقل مبحث الحيران

ثم يقول :

ليتنى كنت جاهلاً فطرياً ... هازئاً بالعـــلوم والعرفان
تلمع الشمس فى سحق وأغنى ... بين تلك الحقول والقيعان
يشرق الفجر حول زرعى ودارى ... فأصلى .. للواحـــد الديان

هذه هى الحيرة التى جعلت الشاعر يطلق على ديوانه .. « ظلال حائرة » وحسبى هذه الـكلمة اليسيرة عن هذا الديوان الـكبير الذى لم تشهد له المكتبة العربية والشعر العربى نظيراً منذ زمن بعيد ...

(كلية اللغة العربية) كيموني عيسى ...

أحياناً على ضعفه وصغره ، فيتسرب الشك إلى نفسه ويتألم بهذا الشك ، ولو أنه تصوف عن طريق الجمال والعشق لما بقى فى قلبه موطن لذلك الشك :

ما كنت أوثر فى دينى وتوحيدى
خوادع الآل عن زادى وموردى
أشك يؤلمنى شكى وأبحث عن
برد اليقين فيفنى فيه مجهودى

وهذه النظرة إلى صوفيته تفسر لنا الضعف الذى يغلب عليه حين يحاول أن يتعاطف مع الطبيعة . لست أدعى أن التيجانى لم يحب الطبيعة ؛ فى قصائده تغزل بالنيل ، وبالمناظر الجميلة حوله ، وبمدينة الخرطوم ؛ وفيها شعوره بجمال الفجر فى الصحراء ، وهى صورة تكفى وحدها لتعلن عن تذوقه للجميل ؛ ولكن هذا الحب للطبيعة ليس هو حب الصوفى الذى يرى فى الطبيعة ألوهية ويفنى فيها ، إنما هو حب إنسان عادى . وإذا خلا المنظر الطبيعى من إنسان محبوب لم يستطع التيجانى أن يتعاطف معه ؛ فالنيل الذى يجلى عنده المحبوب (كما فى قصيدته أنت أم النيل) يستخرج من نفسه أصدق الشعر ؛ أما النيل — دون حبيب على شاطئه — فهو ثقيل واجم كما فى قصيدته التى مطلعها :

أنت يانيل ياسليل الفراديس نبيل موفق فى مسابك
ملء أوفاضك الجلال فمرحى بالجلال المفيض من أنسابك

فماذا فى هذا الوصف من إحساس بجمال النيل ؟ أما البيت الأول فترديد لما قرأه الشاعر فى بعض الكتب عن النيل الذى ينبع من الجنة ، وقد تكون صفة النبل لائقة بابن الفراديس ، ولكن قوله « موفق فى مسابك » يفضح هذا الإحساس المدرسى بعظمة النيل ؛ وأما البيت الثانى فليس إلا هتافاً يمثل إعجاباً سطحياً ساذجاً . ولعل فقدان المشاركة العاطفية العميقة بين الشاعر والمنظر هو الذى أحسه الأستاذ عابدين فى قصيدته وصف الخرطوم حين قال عنها : « فيها بهرج كثير وأخيلة متشابكة يغلب فيها التكلف على البساطة » .

ومهما يكن فى رأيى هذا حول صوفية التيجانى من مخالفة لما ذهب إليه الأستاذ عابدين ، فإن ذلك لا ينقص من قيمة هذه الدراسة التى استوفت حظها كاملاً من الوحدة الموضوعية ، والانسجام المتدرج ، والقدرة على معالجة المثل إيضاحاً للحكم . ولعل من أجمل ماعرض له الدارس تلك التفرقة بين شاعر كشوقى وشاعر كالتيجانى فى الطريقة الفنية ؛ والحق أن التيجانى يمكن أن يدرس من هذه الناحية ممثلاً للشعور بالفردية التى استيقظت مع يقظة القومية ، إذ يكون الشاعر فى تلك الحال جزءاً من مجتمع يلتفت إلى الماضى وهو يحاول أن يحطم الأغلال — والتيجانى فى ذلك ككثير غيره من الشعراء المحدثين فى نواحى العالم العربى ؛ فكل شاعر منهم يمثل عند نفسه البطل المطلب ، لأن كل وطن لم يظل بهذا المعنى إذا شاءت له القومية أن يقرن بين ماضيه وحاضره ، فإذا خشى الشاعر من هؤلاء على فرديته انحاز إلى تلك الأصداف التى خلقها لنفسه من الطيب والظلال والأضواء والألق السحرى . أما تأثر التيجانى بشعراء المهجر فأراه — إن وجد — تأثراً سطحياً .

وقد كنت أحب لصديقى الأستاذ عابدين لو أنه تحرى عن واقع حياة التيجانى — وهو على مقربة من نشأته فى المكان والزمان — وإذاً لأغنى هذه الدراسة القيمة بما يستمده من الواقع القريب الذى وجه التيجانى فى حياته وفنه

إحسان عباس

كتب وردت إلى المجلة

١ — الفلسفة المقررة (الجزء الثانى) :

تأليف الدكتور ألبير نصرى نادر ، أستاذ الفلسفة المساعد بكلية الآداب ببغداد . ويقع الكتاب فى ١٦٨ صفحة مقسمة إلى ثلاثة أبواب : الأول عن الإنسان ، والثانى عن الأخلاق ، والثالث عن السياسة .

والكتاب مُصدَّر بكلمة للأستاذ يوسف كرم .

٢ — صلوات على الشاطئ :

بقلم الأستاذ أحمد الشرباصى . وهى مذكرات أدبية استوحاها الكاتب شاطئ رأس البر .

ويقع فى ١٢٢ صفحة من القطع الصغير .

٣ — دعوة الأحمدية وغرضها :

بقلم إمام الجماعة الأحمدية ميرزا بشير الدين محمود أحمد . وفيه شرح لعقيدة هذه الجماعة ومقصدهم . ويقع فى ٤٤ صفحة من القطع الصغير ، وقد صدر فى دمشق .

مواقف
العدد رقم 59-60
1 يونيو 1989

كمال أبو ديب

الثقافة العربية وإشكالية «المثال»

(I)

١ ـ كان اصطدام العرب بالحضارة الأوروبية، ابتداء من غزو نابليون، واحداً من أعظم الأحداث في تاريخهم عمق تأثير، وتوليداً للاشكاليات، وبلاغة تحدٍّ. كما كان أيضاً أهمّ اصطدام لهم بالآخر، على المستوى الحضاري الكليّ، منذ اصطدامهم بالحضارات السائدة في مرحلة التأسيس الفعلية للحضارة العربية. ورغم أن الآخر ظلَّ لعصور تاريخية طويلة، بعد مرحلة التأسيس، ذا حضور قويّ في الحياة العربية، فإن نصاعة حضوره وعمق تأثيره وشموليته لم تبلغ في أي مرحلة أخرى من التاريخ العربي ما بلغته عند هذين المفصلين الحاسمين من مفاصل تطوّر الحياة العربية وتغيّرها.

ويعود الأمر الى عوامل عديدة، بين أهمها أشكال حضور الآخر، والعلاقة بينه وبين الذات، ومستويات حضوره. وتتكوّن هذه الأشكال والعلاقة والمستويات من معطيات ومقوّمات اقتصادية، وسياسية، واجتماعية، وثقافية، عسكرية ومعرفية، ومن معطيات بشرية، عرقية، جغرافية، دينيّة أيضاً. وكل هذه الأمور بحاجة الى تفصيل وإيضاح، غير أنني لن أصرف جهدي الى إيضاحها الآن، بل سأركّز عى نقطة تبدو لي جوهرية حاسمة في تأثيرها على ما يمكن أن أسميّه «الفعل العربي في التاريخ» نتيجة للاصطدام بالآخر. وإنني لعلى وعيٍ تام بأن ما سأبلوره يمثّل تجريداً ذهنياً لا تنضوي ضمنه المعطيات التي ذكرتها بجلاء؛ كما أنني على وعي تام بأن كل ما أقوله، والأطروحة التي أقدمها، قد يكون خاطئاً بصورة كلية. بيد أنه، رغم ذلك كله، يبدو لي جديراً بالبلورة والتأمل والتحليل والتمحيص. وبمثل ذلك فقط يمكن أن تثبت سلامته أو تهافته.

٢ ـ والنقطة التي أسميتها «جوهرية حاسمة في تأثيرها على الفعل العربي في التاريخ» هي أنَّ **الاصطدام بالآخر قدّم للعرب، بل فرض عليهم في المفصلين الحاسمين اللذين أشرت اليهما فقط**، ما سأسميه الآن «المثال» المتفوّق الذي شكّل تحدّياً جذرياً لتكوين واقعهم الحضاري بكل أبعاده. أما حضور الآخر في العصور الأخرى من تاريخهم بين هذين المفصلين فلم يقدّم لهم «مثالاً» متفوّقاً، رغم كل الأشكال التي اتخذها هذا الحضور، ورغم عنف تأثيره الذي بلغ لزمن طويل جداً درجة اغتصاب السلطة السياسية منهم ونقلها الى مراكز حضارية غير مراكزهم، بل بلغ أيضاً درجة تحويلهم الى خاضعين للسلطة، يحتلون موقعاً هامشياً على صعيد الفعل السياسي والثقافي والحضاري العام بالقياس الى شعوب أخرى. ولعلّ انتزاع العثمانيين للسلطة والسيطرة التي مارسوها على العالم العربي لقرون عدّة أن يكونا مثلاً بليغاً على ما أطرحه من تصوّرات. ويبدو لي أن أشكال حضور الآخر كلما انحصرت في الشكل السياسي وامتلاك القوة العسكرية كلما تضاءل دورها وضَمُر في حثّ «الفعل العربي في التاريخ» وتحريضه على المواجهة الخلاقة. إذ أن انحصار حضور الآخر في هذا الشكل يعجز عن توليد «المثال». وبالعكس من ذلك، كلما اتسعت أشكال الحضور واتخذت هيئة الحضور الحضاري الشامل، كلما ازدادت عمقَ تأثير وتحريض للفاعلية الابداعية العربية. إذ إن حضور الآخر، في هذا الوضع، ينجح في توليد «المثال». كذلك يبدو لي أن العلاقة بين الآخر والذات كلما كانت قريبة من التجانس (على أيِّ مستوى حددناه: دينياً، أو عرقياً. . الخ) كلما ضَمُر دورها في تكوين المثال وتحريض المواجهة الخلّاقة. وبالعكس من ذلك، بقدر ما تتّسم العلاقة باللاتجانس (على أي مستوى حددناه) بقدر ما تتوهجّ تأثيراتها بفاعليات خلاقة داخل الذات.

٣ ـ حين يتشكّل «المثال» ويفرض تحدياته على الواقع العربي تتفجّر طاقات إبداعية حقيقية، وتجد الثقافة مساراً محدّداً لنفسها وإطاراً للحركة، ومرجعيّةً واضحةً (إما في ذاتها أو في تصوّر الثقافة لها)، ويتخذ الفعل العربي في التاريخ طابعاً مائزاً ويحدّد لنفسه هدفاً دقيقاً: **تمثل المثال واستدخاله ثم تجاوزه**. ويكون كل شيء تقريباً قابلاً للنقاش والتحديد والتقييم من هذا المنظور وداخل هذا المجال.

أمّا حين يختفي «المثال»، فإن طاقات الابداع تخبو، وتنتشر روح ضبابية عائمة، ضائعة الى حد بعيد، غير واضحة الأهداف، غير محددة القيم، وضامرة الفعالية.

وفي هذه الحالة الأخيرة يحدث، أحياناً، أن تنشأ حركة ارتداد الى الماضي للتعلّق «بمثال» جاهز مألوف ولده الدين والفكر الديني وظلّ ضامراً أو منضوياً أو خامداً لا يلعب

دوراً حقيقياً في تحريض الفعل الخلاّق لزمن طويل دون أن يتشبّث به أحد أو ينبشه أو يبرزه أو يطرحه بصِفته المثال الذي يملك القدرة على التغيير والتطوير والاثراء ومجابهة التحديات القائمة. غير أن حركة الارتداد هذه تخفق في توليد الفاعليات الابداعية والطاقات الخلاقة وإحداث تغيير أو تطوير نوعي داخل البنى السائدة.

٤ ـ بهذا المعنى، نستطيع أن نفهم العلاقة الأولى المولِّدة في التاريخ العربي منذ حوالى القرن السادس الميلادي: علاقة الاسلام باليهودية أولاً ثم بالمسيحية.

لقد واجه الاسلام «المثال» اليهو ـ سيحي الطاغي لا بالانسحاب والتقوقع والبحث في الحياة العربية الجاهلية عن نظام كونيّ يضاهي المثال اليهو ـ سيحي، بل بالتمثّل الكلي والاستيعاب التام أولاً ثم بالاستدخال ثم بالتجاوز. وكانت إحدى جوانب عظمة الاسلام أنه أقرّ بالمثال وبعظمته لكنه وقد تمثّل جوانب العظمة فيه سعى الى تجاوز نقاط الضعف والنواقص فيه والى إيصال مقدرته على خلق مثال جديد، وواقع جديد، الى ذروة الاكتمال. واندفع، وقد أنجز هذه الصورة المتجاوزة، يخترق العالم بطاقات عربية إبداعية جديدة خلاّقة فجرّها تشكّلُ المثال ووعيه، ومواجهته، وتمثله، واستدخاله ثم تجاوزه. وبهذا المعنى، أيضاً، يكون بوسعنا أن نتأمل العلاقة الثانية المولِّدة وهي علاقة العرب في الفترة الأموية بالنموذج البيزنطي؛ ثم العلاقة المولِّدة الثالثة وهي علاقة العرب المتحركة المتطوّرة خلال الفترة الأموية كلها ثم الفترة العباسية الأولى بالمثال اليوناني أولاً والفارسي ثانياً. وقد يكون من قبيل الصدفة، لكنه قد لا يكون أبداً، أن زخم الاندفاع العربي في التاريخ، الذي بدأ مع تبلور العلاقة المولِّدة الأولى، يصل الى قرار، ثم يبدأ بالانحسار، بالضبط في اللحظة التي يستكمل فيها العرب تمثُل المثال وتجاوزَه. ويتحول العالم المعاصر لهم الى عالم عقيم، من وجهة نظرهم، عاجز عن توليد مثالٍ آخر أو جديد أو أكثر صرامة في متطلباته. وتمر قرون طويلة من حضور لآخر تتسم بالدرجة الأولى بهذا العقم عن توليد المثال. ولا تستطيع العثمانية أن تولدّ مثالاً للعرب من النمط الذي أصفه. وتظل عصورهم عصور الخمول والخمود والاستنقاع.

٥ ـ فجأة يزعق المثال في وجوههم. لحظة تزعق قذائف نابليون وصفّارات بواخره. ويبدأ المثال في التشكل في الوعي العربي، بكل ما يحمله معه من خلق للاشكاليات المبرحة، ومن عذابات، واستعمار. لكنه يحمل أيضاً، مع ذلك كله، حافزهم التاريخي ومثير شهيتهم الاسمى لممارسة الفعل في التاريخ. وسأقدّم فوراً مثلاً مستعجلاً مفاجئاً، قاصداً الى ذلك بخبث ولتدعيم وجهة نظري، ومستبقاً حركة التوالد أو التعاقب الزمني.

تطرح أوروبا، على أحد مستويات حضورها في الوعي العربي، نموذجاً أدبياً جديداً شديد اللاتجانس مع النموذج الأسمى لدى العرب. الأول هو الرواية والثاني هو الشعر. وبعد ما لا يزيد على نصف قرن من الممارسة المحرِّضة يفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب. ويفوز كروائي؛ يفوز بنصِّه الروائي في مواجهة كل أدباء العالم الذين ينتجون كل أنماط الكتابة الأدبية شعراً، ومسرحاً، وقصة قصيرة، ورواية.

في مقابل ذلك، خلال ألف عام من حضور الآخر ـ بين العصر العباسي ومدافع نابليون ـ لا ينتج عربي واحد عملاً أدبياً مختلفاً أو متميزاً عن الانتاج الأدبي السائد. وكما حدث في الرواية قد يحدث قريباً في المسرح؛ بل يقال إن توفيق الحكيم المسرحي، قد رُشح أكثر من مرة لجائزة نوبل. وذلك أيضاً تمَّ بعد أقل من نصف قرن من فرض «المثال»، على مستوى العمل المسرحي، على الوعي العربي.

لكنني الآن سأعود الى الخط الأساسي لمناقشتي، بعد هذا المثل المفاجىء القافز على التاريخ والمستخدم بشيء من الخبث بغرض التدليل على سلامة أطروحتي ـ التي قد لا يكون فيها شيء من السلامة إطلاقاً، لكنني رغم ذلك أجد متعة خاصة في بلورتها وطرحها الآن.

٦ ـ تنطوي المقولة المتبناة في الفقرة (٤) على افتراض بالغ الأهمية: هو أن المراحل التاريخية التي يتلاشى فيها «المثال» خارجي المنبع هي فترات ركود وضمور للفاعليات الابداعية عند العرب. وسواء أظلّت الحياة في هذه الحالة تجري على وتائرها العادية أو انبثقت دعوات الى إحياء نموذج أو مثال داخلي المنبع فإن الركود والضمور يظلان طاغيين. بكلمات أخرى: إن توليد النموذج الداخلي، أو استعادة نموذج من الماضي، هو عادة نموذج ديني، لم ينجحا في أي مرحلة تاريخية نعرفها في تفجير طاقات جديدة شاملة ودفع مسار التقدم الى آماد قصيّة. واذا عبّرنا عن هذه المقولة بلغة التجانس/ اللاتجانس المستخدمة في الفقرة (١) كان بوسعنا القول: كلما كانت درجة التجانس كليَّة بين النموذج والحياة العربية كلما تضاءلت مقدرته على خلق الحركات النهضوية وابتكار أنماط جديدة متطورة من الفاعليات والسلوك والنشاطات الايجابية البناءة. وكلما ازدادت درجة اللاتجانس بين الحياة العربية والنموذج كلما عظمت قدرته على تفجير طاقات الابداع والخلق والبناء والتجاوز.

٧ ـ على الصعيد المحدّد في هذه المقالة، كانت أعمق النتائج التي أسفرت عنها مواجهة العرب للحضارة الأوروبية أثراً توليد «المثال» في الوعي العربي. لقد فرضت أوروبا

على هذا الوعي مثالاً جسّد نموذجاً للتقدّم الحضاري الباهر. واقترن في هذا النموذج جلالُ القوة المتفوقة بروعة الانجازات العلمية والتقنوية المذهلة، وسحرُ الابداع العمراني والفني والأدبي بترف الحياة الاجتماعية؛ كما تجسّدت في هذا النموذج قيم الحرية والعدالة والديمقراطية في صور لها فاتنة. ومنذ رفاعة الطهطاوي، على الأقل، اقترنت باريز بالابريز، بدلالاته المتعددة، وأبعاده المادية والرمزية المختلفة. وبإيجاز شديد، توحّدت هوية أوروبا في الوعي العربي بهوّية نموذج جديد هو «التقدم». والأخطر من ذلك هو التوحد بين هاتين الهويتين بالاتجاه المعاكس: أي توحّد هوية التقدم بهوية أوروبا. ومع مرور الزمن، توحّدت هويّة التقدم بهوية الغرب بشكل عام. لم يعد للتقدم من وجود، أو إمكانية لوجود، إلا في تجليه الغربي. وكانت لهذه المقولة البسيطة نتائج وعقابيل ما تزال حتى الآن المسؤول الحقيقي عن الانجازات التي حقّقها العرب وعن الإحباطات والتمزقّات التي عانوها، في آن واحد.

لقد فجّر «المثال»، من جديد وبعد سبات تاريخي طويل، لدى العرب شهوتهم بل شبقهم العريق: احتذاء النموذج، وتمثله، والطموح الى تجاوزه. وقد مضى قرن ونصف القرن وهم يكدحون لانجاز المرحلة الأولى: الاحتذاء والتمثّل. غير أن ما واجه براعتهم العريقة في إنجاز مثل هذه العملية كان هذه المرّة أعنفَ وأصعبَ مطالبَ مما واجههم في المفاصل التاريخية السابقة التي برز فيها «المثال» في تاريخهم. فلقد كان «المثال» في المفاصل السابقة شيئاً اكتمل إنجازه ووجوده أمامهم جاهزاً، واضح التفاصيل، مكتملاً. وكانت الحضارات التي أنجزته قد اندثرت أو انحطت الى نقطة لم تعد معها قادرة على تغيير «المثال». أما في المواجهة الجديدة فقد كان الأمر على خلاف ذلك. كان «المثال» باهراً لكنه لم يكن مكتملاً منجزاً نهائياً. لم يكن صورة ثابتة قابلة للفهم والتمثل. بل كان مثالاً في حالة من الصيرورة الدائمة والتحوّل اليومي والتغيُّر. وكانت الحضارة التي فرضته ما تزال في أوج حيويّتها واندفاع طاقاتها الابداعية، بل إنها لم تكن قد بلغت الأوج في لحظة المواجهة؛ وكان لها أن تستمر في التنامي، وازدياد القوة والمنعة. وتطوير طاقات الابداع والخلق محدثةً، في كل لحظة، تطويراً في «المثال»، بل تغييراً أحياناً، بل انعطافات في التكوين حادة أحياناً أخرى.

أي أن العرب كانوا قد اعتادوا على النظر الى نموذج ثابت يتفحصونه ويحصونه ويستخلصون سماته وخصائصه ولديهم من الزمن كل ما يمكن أن يطمحوا اليه لاحتذائه وتمثله ثم تجاوزه. كان أمامهم نصب اغريقي لڤينوس وكان التحدي هو أن يأتوا بمثله في

زمن هم الذين يحددون أبعاده. أما في المفصل الحاسم الجديد فقد فوجئوا بنموذج هائل لكنه زئبقي: يفرض نفسه بقوة مرهبة، لكن ما أن تتأمله العين حتى يكون قد غيّر تضاريسه وخطوط انحناءاته. وكان الزمن الذي يملكونه للاحتذاء والتمثل دائماً هو لحظة التأمل والبصر لا غير. فما أن تنحسر العين حتى يكون المثال الزئبقي قد تعدّل وتغيّر جزئياً طبعاً لكن بدرجات مؤثرة.

وكما عقدت هذه الطبيعة المتغيرة للمثال عملية تمثّله واستدخاله لدى العرب، فقد عقّد علاقتهم به بعد آخر شديد الخطورة: هو أن المثال لم ينبع من كينونة حضارية نائية عنهم يستطيعون النظر اليها وتأملها وبينهما مسافة مطمئنة، بل تجسّد في هيئة قوة عسكرية، اقتصادية، سياسية غازية اتخذت شكل الاستعمار المباشر لوطنهم. هكذا تعقّدت العلاقة بالمثال بدخول مكوّن جديد فيها هو الصراع الفيزيائي اليومي بين العرب وبين الذات التي يتجسّد فيها المثال. ونشأ لدى العربي الآن موقفان متضاربان، أو موقف ذو اتجاهين متضاربين: الأول يقتضي قبول المثال، واستدخاله، وتمثله، والسعي الى تجاوزه: والثاني يقتضي رفض المثال، واخراجه، ونفيه، ومحاربته والسعي الى طرده. ولقد كان في هذا الموقف الضدي نبع هائل من العذابات والتباريح والضياع والتيه والقلق. ولقد واجه الوعي العربي ذلك كله في واحدة من أكثر مراحل التاريخ الحديث في العالم تقلّباً وصعوبات ومتطلبات وتحديات. ولعل وجود اسرائيل المباشر العسكري الاستيطاني المغتصب أن يكون أكثر العوامل التي غذت نبع التناقضات هذا ودفعت بفيضه ليصير فيضاناً يغرق الفعل العربي في التاريخ بلزوجة متناقضاته وأسس تباريحه. فلقد مثلت اسرائيل للعرب كل ما يعنيه النموذج الغربي بوجهيه: التقدّم والتفوّق والعدوانية والاستعمار وكانت العنصر الذي أدى الى ديمومة البعد الثاني وتفاقمه حتى بعد أن اكتملت حروب التحرير من الاستعمار الغربي. وظلت هكذا تفرض على دم العربي وفيه إرهاب البعد الثاني للنموذج، فلم يمتلك هذا الدم مسافة تاريخية معقولة بعد التحرر من الاستعمار يتلاشى فيها البعد الثاني للنموذج ولا يبقى منه في الوعي سوى صورة التقدم العلمي ـ الحضاري المغري بالتمثل والاستدخال والمحرّض على التجاوز. هكذا ظل العرب يصطرعون في خضم النموذج، ولجة المثال كل هذه العقود في أكثر الشروط التي واجهتهم في علاقتهم بالمثال (في مراحل تاريخهم المختلفة) صعوبة وتشابكاً وتعقيداً وتوليداً للالتباسات والمشاعر المتعارضة.

وكدح العرب على مدى قرن ونصف، تستعر أرواحهم بصدمة المثال. ولقد أنجزوا أموراً هائلة بأي مقياس. إن نظرة سريعة الى كورنيش جدة السعودية عام ١٩٨٨، ونظرة

متأملة في نظام التعليم والخدمات الصحية في سورية أو الكويت. ونظرة عابرة الى ليالي بيروت قبل الحرب الأهلية، ونظرة فاحصة الى هندسة العمارة وفن تأثيث البيوت والعناية بأزهار الزينة في القاهرة أو عمان أو بغداد بالعين نفسها التي أبصرت حالة البلاد العربية لا عام ١٨٥٠ بل عام ١٩٥٠، لتكشف جميعها أي مدى من الانجاز بلغه العرب خلال نصف قرن من الزمن. ولقد تمّت هذه الانجازات جميعاً في حمى وطأة «المثال» وهيمنة نموذج التقدم الغربي على الوعي العربي، وما ولّده ذلك في هذا الوعي من شهوة للتمثل والاستدخال والتجاوز، ومن طاقات وجهود خلاقة فعّالة.

غير أن الوجه الآخر للانجاز ظل دائماً خطراً كامناً في الحياة العربية. فلقد كانت سيطرة النموذج تقاوَم مقاوَمةً واضحةً عبر مراحل طغيانه. وكانت المقاومة ضعيفةً أحياناً، عنيفة أحياناً. ثم جاءت لحظة تاريخية بدأت فيها التيارات السلفية المقاوِمةُ تحرز طغياناً على ساحة الصراعات العربية. وكان ذلك في السبعينات من هذا القرن، وهو ما يزال مستمراً.

وكان أشدّ العوامل تأثيراً في هذه اللحظة تبلور ما سأسميه «إشكالية المثال» والموقف الاشكالي من النموذج.

في هذه الفترة الحرجة تعكّرت صورة المثال وغامت، ثم تشظّت المرآة وتشذرت. وبلغة بسيطة انفجر موقف إشكالي من المثال. وكانت الخطورة في الأمر أن هذا الموقف، هذا الاعتكار، هذا التشظيّ اقتحم وعي الفئة المفكِّرة التي كانت قد رفعت راية التحديث والوصول الى المعاصرة عن طريق احتذاء النموذج وتمثّله. في اللحظة نفسها التي اقتحم فيها وعي فئات اجتماعية أخرى لا تشكِّل شرائح فكرية وثقافية متميِّزة بل تنتمي الى الطبقة الدنيا اقتصادياً أو الى الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة. وهي فئات طلابية، شبابية لم تكن على درجة من الفاعلية واضحة في المشروع التحديثي المستمّر قبل السبعينات. وأدّى هذا الاقتحام، من جهة، الى حدوث تصدّعات وشروخ عميقة في الذات الفردية عند المثقف وضمن الفئة المفكِّرة المشار اليها قبل قليل نفسها. كما أدّى، على صعيد الفئات الثانية الى نشوء تيارات سلفية متصلبة، مغالية في أصوليتها؛ ورافق ذلك اتجاه سافر الى العنف والارهاب. وكان ذلك كله عاقبة من عواقب انهيار المثال. فلقد ولّد انهيار المثال حالة من التناقض الحاد: على الطرف الأول يقف التيار التحديثي المتمثل في الدولة ومؤسساتها، أي الممارس الفعلي لعملية الحركة الاجتماعية، والاقتصادية، والتنموية في أبعادها المادية، وعلى الطرف الثاني تقف اتجاهات فكرية وعقائدية (ايديولوجية). وفيما

ظلت الدولة ومؤسساتها تدرك أن إنجاز أي تحسُّن أو تقدُّم ما يزال مرهوناً باحتذاء النموذج وتمثُّله، فقد انهار النموذج في الوعي المشكِّل للأطر الفكرية والعقائدية. وبسبب عوامل عديدة لم يتبلور هذا الانشراخ في صورة صراع مُعلن حتى الآن، بل سعت الدولة ومؤسساتها الى تمويهه عن طريق ممالأة التيارات السلفية وطرح شعارات منافسة لشعاراتها أو مطابقة لها من حيث محتوياتها الفكرية والعقائدية. كما حدث في بعض البلدان أن سعت الدولة الى تشجيع هذه التيارات ظناً منها أنها قادرة على استثمارها لمصالحها الخاصة (السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية). غير أننا الآن نقترب من المفصل الحاسم الذي ستقلع فيه الدولة عن هذا التمويه والتبني المزيَّف ويتحول الصراع فيه الى صراع معلن يغلب أن ترافقه درجة عالية من العنف والارهاب. والبوادر في مصر عديدة؛ وأحداث السعودية ما تزال في البال.

أدى انهيار المثال، اذن، الى حالة من التيه والاضطراب العنيف والخلخلة الجذرية. فلقد فقدت الحياة العربية محرّك شبقها الأوّل: النموذج. وحدث هذا في لحظة لم تكن فيه قادرة على اكتشاف نموذج بديل. فإذا التيه تيهان، والخلخلة خلخلتان. ودفعت قوى كثيرة بأسطورة انهيار كل النماذج الغربية: رأسماليها واشتراكيها وشيوعيها، علمانيها وقوميها، الى المناخ الثقافي ـ العقائدي وغذّتها غذاء يومياً بكل ما يملك إعلامها من شراسة وطغيان. وفي مفصل تاريخي مشحون بالانتكاسات السياسية والعسكرية خاصة، تحوّلت الاسطورة الى حقيقة في الأذهان. وكما يحدث في مثل هذه الحالات من التيه، حدثت ارتكاسة عنيفة الى الماضي: الى النموذج الجاهز المتراكم الراكد في الأعماق بوصفه النموذج المطلق للتفوق والانجازات والملاذ الروحي الفكري الوحيد للمجتمع والفرد. وبنقلة سحرية أُلغي التاريخ. تاريخ عشرات القرون من الركود والانهيارات والتخلف التي سبقت جميعاً لحظة اصطدام العرب باوروبا. وتمّت قفزة وهمية في مناخ وهمي باتجاه عقود من الانجاز والثورة الخلّاقة بيننا وبينها ألف ونصف الألف تقريباً من السنين. وانبثق النموذج البديل.

الأصول

حدث هذا لدى فئات معينة، فيما ظلت فئات أخرى تملك من الوعي النقدي ما يمنعها من السقوط في هذا الوهم والقفز في هواء الوهم فظلّت تمخر عباب تيهها وخلخلتها واضطرابها: فاقدة المثال، غير رائية لمثال بديل. أما الذين ظلوا يمتلكون من الوعي النقدي، والصلابة، ووضوح الرؤية ما يجعلهم خارج كلتا الحالتين، فإنهم قلة قليلة.

وعليهم، في تقديري، يتوقف مستقبل الفكر العربي، وعلى ما يستطيعون أن يحدثوه من تأثير يتوقف أيضاً شكل الحياة العربية المقبلة. وأنا لا أحصر التأثير بالمستوى الفكري، أو التصوري؛ فذلك هو جانب فقط من الجوانب التي تصنع شكل الحياة. بل إنني لأعني بالتأثير جميع أوجه الحياة العربية اقتصادياً، وسياسياً، واجتماعياً، وثقافياً، وعسكرياً.

مع انهيار «المثال» وتفسّخ النموذج بدأت خلخلات جذرية، كما أشرت، تضرب مناحي الحياة العربية. لم تعد نظرية الدولة، أو الشكل السياسي للتنظيم الاجتماعي، واضحة المعالم. انهار النموذج الرأسمالي وتلاه النموذج الاشتراكي وسقط بينهما النموذج الليبرالي الديمقراطي. ودخلنا في سديم هلامي تماماً، فُقدِت فيه بواصلُ التوجه، والوجهةُ، والرغبةُ في التوجه. وغلفنا سديم هلامي تنبثق فيه بقبقات غامضة تقول: «الشكل هو ما يمليه الدين». و«الدولة والدين لا ينفصلان». و«كل أسئلة العالم مجابٌ عنها سلفاً وبوضوح تام في نموذجنا الأسمى المطلق القديم الجديد. فلنعد إليه». غير أن هذه البقبقات تعلّقت بوهم النموذج أكثر مما قدّمت نموذجاً. وما تزال تضرب في التيه نفسه عاجزة عن تقديم الأسئلة السليمة دع عنك الأجوبة السليمة. وليس أدلّ على ذلك من تمزقها، وتضاربها، وتناقضات فهم فئاتها المختلفة للنموذج، والأسئلة، والأجوبة، وهي في هذا التناقض لا تقل ـ بل تزيد ـ تمزقاً وتناحراً وإرهاباً في تعامل بعضها مع البعض الآخر عن التيارات التي كانت قد طغت في مرحلة تشكل النموذج الغربي ـ بأي أشكاله: الرأسمالي والليبرالي والاشتراكي.

وكما تخلخل النموذج على مستوى تصور أشكال التنظيمي السياسي للمجتمع، تخلخل على صعيد تصوّر الهوية التي توحد الجماعة ـ المجتمع. انطفأت جذوة الهوية القومية، وتألقت نار الهوية الدينية. لكن الهوية الأخيرة لم تقدم نموذجاً جديداً بحق، بل تنفّضت في وهم النموذج. وتعقّدت الإشكاليات التي تواجه مشكلة الهوية: هل نضمُّ ماليزيا الى دولتنا الجديدة وأمتنا الجديدة؟ هل الباكستان جزء من الأمة؟ والمنتمون للدين في الفيليبين والاتحاد السوڤييتي وجزر الهند الشمالية؟ نحتل كل هذه الأقطار لنشكّل الأمة كما فعلنا قبل ألف ونصف الألف من السنوات؟ أم نجعلها هي تحتلنا ولا فرق، فالأمة هي الأمة؟ وكيف نناضل من أجل القضية الفلسطينية؟ نشقُّ الانتفاضة العظيمة الى نصفين أو ثلاثة أرباع وخمسين لأن المعركة الحقيقية هي صراع ديني ونريد دولة دينية؟

وما نزال نحيا في معضلة هلامية النموذج وغياب المثال.

والحق أننا سنظل نعيش في هذه الهلامية الى أن نقتنص مثالاً من مكان ما. وتقديري الشخصي أننا لن نبتكر المثال. سنجده في اصطدام حضاري أو سياسي ما مع قوة أو قوى ما. فنحن فيما يبدو لا يتفجر في عروقنا شبق الاندفاع والبناء والابتكار إلاّ بعد أن نواجه المثال. ولن يكون مفاجئاً لي أن نقتنص المثال المنتظر من اليابان أو الصين في دورتنا القادمة. غير أن ما أرجح أنه سيحدث هو أننا سنصفّي معاركنا ونعود الى اندفاعنا نحو تمثل المثال الغربي والسعي الى استدخاله وتجاوزه. وقد تكون هذه حركة حياتنا المتجانسة في القرن المقبل القريب.

ما قلته عن التنظيم السياسي للمجتمع، ومشكلة الهوية، يصدق على جميع جوانب الحياة الأخرى. لقد بلغت الكتابة العربية كلها ذروتها الراهنة لأنها نبعت من مواجهة للمثال: في الشعر كما في الرواية كما في المسرح كما في القصة القصيرة، كما في المقالة. ولقد قدّمت الثقافة ما قدمته من إنجازات (على ضآلتها) في مجال البحث العلمي والكتابة في العلوم الانسانية كلها (حتى في العلوم الدينية) تحت وطأة المثال. ولقد اتّسع التعليم قبل الجامعي، والجامعي، وحدث إنتاج علمي في العلوم الطبيعية ابتداء وانطلاقاً من تأمل المثال. ولقد تكونت الجيوش، والمصانع، والشوارع، والمدن في لجة امتثال المثال. ولقد نشأت الخياطة العربية الحديثة، وفنون الأزياء ـ رغم عراقة أزيائنا الشعبية ـ في خضم انتصار المثال. ولقد بنيت المطاعم والفنادق والمخازن التجارية وبيوت الدعارة على وهم مضارعة المثال. ولقد صار فن تأثيث البيوت والمكاتب وعمارات الشقق الفخمة فناً اشتق أصوله وفروعه وجذوعه وأوراقه من تكوين المثال. ولقد صارت الصحف والمجلات والكتب وأكياس ضرّ البطاطا واللحمة والجبن كما هي لأنها تكوّنت وأنتجت في قالب المثال. أما المطارات فحدّث ولا حرج. وأما السيارات والطائرات والقطارات والأحصنة العربية ـ حتى الأحصنة العربية ـ فقد صارت ما هي عليه تمثلاً للمثال. ولقد أبقيت، عامداً، التليفزيون والراديو والفيديو التي بها تضرب الأنظمة على عقولنا وقلوبنا بالأسداد، وبها ننشر دعاوانا وهجومنا (واستجداءنا حين نستجدي) دون ذكر. كما أغفلت فن إنتاج الأفلام الزرقاء التي تتغلغل في بيوت الترف والكبت يعمر الشوارع بالحجب. وأما الاشكالية الحقيقية التي تواجه العرب الآن، والتي تتركنا عائمين على سطح جلودنا وآبار نفطنا وغبار حياتنا وطحالب مستنقعاتنا فإنها، ببساطة، إشكالية انهيار المثال، وتمزقنا وتناقضاتنا بإزائه.

لقد ضربنا المثال بأيدينا وأرجلنا فحطمناه. لم نحطمه هو، بل حطمنا وهمه في

وعينـا. وتشظّى الـوعي. صرنـا، من جهـة، نقـول: «التقـدم لا يتم إلا بتمثـل النمـوذج العز.. .» ونقف لأن الصراخ يعلو فنقول: لا. «التقـدم وهم على النمط الغـربي، فلـ. .» ثم لا نعرف كيف نكمل الجملة. من جهة، نستورد كل ما ينجزه الغرب ونـرى حياتنـا لا تتحسن قيد شعرة إلا بما نستورده منه؛ ومن جهة أخرى (بالضم أو بـالفتح) نلبط بـرؤوسنا وأقدامنا ونصرخ: لكن الغرب فسادنا وانهيارنا. الغرب المستعمـر الصليبي الفاسق الـداعر الذي تآمر ويتآمر وسيتآمر على ديننا ولغتنا ووجودنا وبيوتنا، يدفع بناتنا الى الفسـاد وشبابنـا الى الفسق. و. . .

نستمر.

لكن، هل من حاجة لأن استمر أنا في رسم هذه الصـورة الكالحـة المرعبـة التي هي بحق صـورة وطنٍ عائم في سـديم هلامي لا تسمـع فيه سـوى الصراخ والـركـل والضرب والآهات والتيه والحيرة. وتبقى الدولة. ماسكة بأزمَّة العالم، ضاغطة عـلى صدور الجميـع. لا تعرف لماذا. ولا أين تتجه. ولا لماذا تتجه ولا لماذا لا تتجه. ونبقى نحن.

حقاً؟

هل «نحن» فعلاً صيغة متماسكة موحدة كما يشعر هذا الضمـير الذي أستخـدمه؟ أم أنني بحاجة الى ابتكار ضمير جمع تتنافر حروفه وتتناحر وتتشظى وتتبعثر وتعوم من أجـل أن أشير الى. . من؟

قـد لا أكون بحـاجة الى تخصيص جـوانب أخرى من الجـوانب التي أقحمهـا المثـال الغربي على حياتنا فأدتّ الى فاعليات ذات أثر عميق فيها. لكنني قد أكون بحاجـة الى فعل ذلك لأزيد أطروحتي بلورة وقدرة على الاقناع. ولهذا الغرض سأشير الى مـا أعتبره مصـدر الفاعلية الأعظم في الحياة العربية في هذا القرن. المصـدر الذي أعـطى هذه الحيـاة شكلها ومسـار حركتهـا وكثيراً من مـلامحها المكـوّنة. وبـذلك أشـير الى مسألتي «الهـوية القـوميـة» والمذاهب العقائدية: الديمقراطية الليبرالية، والاشتراكية، والماركسية.

خلال قرون عديدة من سيطرة شعوب أخرى على مقاليد الأمـور لم تتكون ردة فعـل عربية متميزة على صعيد قومي. ولم تنشأ دعوات الى تكوين الأمة ـ الـدولة في صيغـة محددة تعني «الأمة العربية ـ الدولة العربيـة». لكن ما أن تشكـل المثال الغـربي وفرض نفسـه على الوعي، واقتنص فيه العرب مفهوم القومية كـأساس للتنـظيم السياسي الـذي يتخذ صيغـة «الأمة ـ الدولة» حتى أصبحت الدعوة القومية الفاعلية السياسية الأولى فى الأرض العربية.

ومنها تولدت ثورات التحرر من العثمانيين أولاً ثم من القوى المسيطرة الأخرى. وفي إطارها تبلور الصراع العربي ـ الاسرائيلي. وما تزال القومية الفاعلية السياسية الأولى في المجتمع العربي، رغم كل ما يبدو على الفكر القومي من أعراض ضعف وانحسار.

وبصورة مشابهة، لم يحدث خلال ألف من السنين على الأقل أن اكتسبت (فكرياً) حركة المجتمع العربي مضموناً اجتماعياً ـ سياسياً محدداً، متكاملاً. لكن ما أن أفرز المثال الغربي مفهوم الاشتراكية في الوعي العربي حتى اشتعلت الأرض العربية بمذهب جديد أعطى لمسارها السياسي مضموناً اجتماعياً ـ سياسياً جديداً. وقد كان هذا المضمون جوهر حركة التحرر والمشروع النهضوي العربي منذ الأربعينات وحتى منتصف الثمانينات. وفي كلتا الحالتين، القومية والاشتراكية، كدح العرب لإنجاز عمليات التمثل والاستدخال أولاً ثم التجاوز، أي الى تطوير مفاهيم خاصة بهم على الصعيدين القومي والاشتراكي. أما فيما يخص تلقف الديمقراطية الليبرالية من إفرازات المثال فإن الأمر ليس بحاجة الى توضيح. والمعركة التي تدور الآن، والنداءات اليومية من المفكرين العرب بضرورة تكوين الديمقراطية وبكونها المنقذ الوحيد من دهاليزنا السوداء دليل على سلامة هذه النقطة.

ومن الجانب السلبي، يمكن القول إن الصراعات والبلبلة والتخبط والاحساس بانهيار العالم والمشروع النهضوي وبكآبة الحياة العربية المعاصرة خصوصاً بعد منتصف السبعينات تعود جميعاً الى أن هذه المرحلة شهدت انهيار المثال في مكوّناته الثلاثة المذكورة: الديمقراطية الليبرالية، القومية، الاشتراكية. وكما أشرت سابقاً، لم يؤدِّ الانكفاء الى النموذج الداخلي القديم الى رأب الصدوع أو لأم الجراح أو الشفاء من الصدمة المخلخلة ولم ينجح في تكوين مثال حقيقي متكامل يستحوذ على الفكر ويمنح الحياة العربية غائيَّة محددة ومرجعية مطمئنة ومساراً واضحاً. وإذا كانت شركات الريّان أفضل ما استطاع هذا النموذج أن يقدمه بديلاً للاشتراكية، فإن «بئس» تغدو كلمة على قدر كبير من التهذيب والليونة وعدم الكفاءة لوصف هذا البديل. أما على صعيد الأساس الضروري لبناء الدولة. فإن ايران في طرحها للبديل الديني لم تقدّم إلا أكثر الصور إرعاباً وإخفاقاً للأمة ـ الدولة. ولن يحتاج المرء الى البحث عن الانجازات الثقافية، والابداعية ـ الفنية خاصة، التي أدى اليها الانكفاء الى النموذج القديم، لأنه لن يجدها. فليس ثمة ما يقارن بانجازات الثقافة التي تمت في سياق تمثل المثال الغربي في الشعر والرسم والنحت والقصة والموسيقى والرواية والمسرح والرقص والغناء. . الخ.

عديدة هي المفاصل التي يمكن أن تكتنه عندها طبيعة هذه العلاقة الاشكالية بين

الثقافة العربية والمثال. وعديدة أيضاً هي جوانب الثقافة التي يمكن أن تتقصى كأدلة على سلامة الأطروحة التي أسعى الى احكام طرحها في هذه المقالة. وسأختتم هذا التأمل بدراسة حالة من عالم الأدب.

ليس ثمة من شك في أن مفصل التغيُّر والتطور الايجابي وتفجير الطاقات الابداعية الجديدة في الشعر العربي يتماكن مع حدوث صدمة المثال في الوعي العربي والثقافة العربية، أي مع الاصطدام بالمثال الغربي الأدبي خلال القرن الذي مضى من الزمان. وليس ثمة من شك أيضاً في أن الانجازات التي تحققت في الانتاج الشعري العربي بعد صدمة المثال وتحت ضغط من المثال المتشكِّل إنجازات هائلة بأي مقياس تم قياسها. غير أن ما يستكمل دلالات هذا المثل هو حقيقة أخرى: إن الشعر العربي قبل تشكل المثال وحدوث صدمته ظل لقرون طويلة خاملاً، خامداً تقريباً. ولم يستطع أن يطوّر، بين القرن السادس الهجري والقرن الثالث عشر الهجري فاعليات إبداعية جديدة داخلية المنشأ فيه. كما أن سيطرة العثمانيين، ومن سبقهم من شعوب، لم تستطع أن تحدث حركة خلاقة جديدة في الشعر العربي. ذلك أن هذه السيطرة لم تنجح في تكوين صورة المثال والنموذج المتفوّق الذي تتفجر له طاقات إبداع العربي. والوجه الآخر لعملية تفجير الطاقات في خضم تمثل المثال واستدخاله وتجاوزه هو ضمور الطاقات حين يضمر المثال ويشحُب. وهنا سأجازف مجازفة حقيقية بمحاولة تفسير الركود الراهن في الشعر العربي الحديث أو ما يبدو ركوداً بالمقارنة مع حميا الابداع بين ١٩٥٠ ـ ١٩٨٠ في إطار الأطروحة التي أبلورها.

لقد تشكَّل المثال الغربي، شعرياً، من مجموعة من المكوّنات. وكانت هذه المكوّنات قد ظهرت في الثقافة الغربية على مدى زمني طويل، وفي سلسلة من الحلقات التعاقبية. وامتد الأمر من بدايات ظهور الرومانسية الأوروبية حتى آخر اتجاه شعري كبير متميز ضمن الثقافة الغربية في حوالى الخمسينات من القرن الحاضر. غير أن هذه المكوّنات اقتحمت الثقافة العربية، كأجزاء مشكِّلة للمثال، في حيِّز زمني ضيق وجاءت، تقريباً، متزامنة. أي أن العرب عرفوا الرومانسية والرمزية والواقعية والبرناسية والسريالية وتي. إس. اليوت والصورية والشعر المجسد ـ المحسوس كلها في فترة زمنية واحدة لا تكاد تتجاوز العقود الثلاثة. ولقد أحدثت هذه المعرفة بالمثال الشرارة المبدعة، فتفجرت الطاقات المولدة الخصبة في انبثاقات متقاربة جداً زمنياً أو هي متزامنة بحق. وتمَّ ذلك كله حتى حوالى ١٩٥٠ ـ ١٩٥٥، بمعنى أن مكوّنات المثال التي بدأت تفعل فعلها في الابداعية العربية انكشفت للعرب في زمن اكتمل بين ١٩٥٠ ـ ١٩٥٥. وكان آخر حلقات هذا الاكتشاف المعرفي تي.

إس. إليوت. ولقد انـدلعت الابداعيـة العربيـة في تمثلها للمثـال واستدخـاله والسعي الى تجـاوزه مثل بـركان ينفجـر وظلّت حمم البركـان تنقذف بـالفعـل الى أن تم تمثـل المثـال في المقومات التي اكتشفت فيه، واستدخاله، وتجاوزه. أي أن البركان ظل يقذف الحمم الى أن نضب آخر العناصر المكـونة للمثـال، تي. إس. إليوت، كمحـرّض ابداعي. واستغـرقت هذه العمليات الفـترة التي امتدت حتى ١٩٧٠ ـ ١٩٧٥. ومـع استكمال هـذه العملية بـدأ البركان يهمد ويسكن ولم يعد يصدر عنه سوى أواخر ذيـول الدخـان البارد. ودخـل الشعر العـربي مرحلةً تقـارب الدخـان البارد. ولقـد حدث ذلـك لأن المثـال نفسـه لم يعـد يقـدّم جديداً، لم يقدم نموذجاً آخر ضخماً يفرض نفسه على الـوعي العربي كنمـوذج متفوق. ومـا تزال أفضل معرفة شعرية عربية بالمثال الأوروبي تقف عند إليوت. وصار الرجـل يستعاد في تـرجمات مختلفـة له، في حـركة مـراوحة في المكـان كأنمـا هي، بصورة لا واعيـة، تعبير عن الشعـور بأن المثـال قد نضب نبعـه في الوعي المتلقي عـلى الأقل. ولا يعني هذا الكلام أن الشعر الأوروبي والغربي عامة قد مات بعد إليوت. بل يعني أنه، في وعي العـرب، لم يقدم حلقة جديدة ضخمة تحرّض الابداعية العربية على التمثل والاستدخـال والتجاوز. والـدال جداً في الأمر أن بعض الانتاج الشعري العربي ظل يمثل انبثاقات إبداعية هامة بقدر ما نفذ من الشعر الأوروبي صور محدودة، جزئيـة، لمقوّمـات أخرى جـديدة للمثـال. هكذا نفـذ، مثلاً، ضوء يانيس ريتسوس (Ritsos) اليوناني الى بعض مسارب الوعي الشعـري وتفجرت انجازات موضعية محدودة عند شعراء قلة رأوا هذا الضوء دون أن تتحول الى بحار ابداعية شاملة، بالضبط لأن ريتسوس لم يتحوّل، كإليوت مثلاً، الى بحر إبـداعي شامـل بل ظلت معرفة عمله مقصورة على قلة. وبنفس القدر انبثقت ينابيع صغيرة تدين بانبثـاقها الى نفـاذ حزم ضوئية محدودة مصدرها شعراء مثل رينيـه شار، سـان جون ـ بـيرس، إيف بونفـوا، فرانسيس بونج، الذين وصلت أضواؤهم متأخرة نسبياً فحركت بعض الطاقـات، باستثنـاء الثاني الذي كانت المعرفـة به قـد حدثت في مـراحل وسـطية من استكمال المثال وتجـاوزه. ويـلاحظ في ذلك كله أن الشعـر الانكليزي والامـيركي اختفى تمـاماً كمثـال متفـوق بعـد إليوت، وأن الشعر الالماني لم يلعب دوراً في الموضوع، وأن الشعر الـروسي لم يشكّل مقـوّماً رئيسياً من مقوّمات المثال حتى في إنتاجاتـه المتفوقـة فنياً (يفتـوشنكو وفـوزينسكي واخماتـوفا مثلاً).

والحالة الرمادية الراهنة في الشعر العربي قابلة للوصف، من هذا المنظور، بأنها حالـة تلاشي المثال، وتيه الطاقات الابداعية التي تعمل وتنتج في ما يشبه سديم **اللاتحريض**.

أخيراً، من عالم الأدب لكن خارج نطاق الشعر، لا يمكن إلا أن يكون ذا دلالة هامة في سياق الأطروحة التي أقدّمها الانفجار الابداعي الذي تحقق في الرواية العربية بعد أن تشكل بعد جديد من أبعاد المثال المتفوق هو عمل غابرييل غارسيا ماركيز الروائي. واللحظة الحاضرة تدين له كمحرض حقيقي بأغنى ما في الانتاج الروائي العربي من انجازات في وقت يفوز فيه روائي عربي هو نجيب محفوظ بجائزة نوبل لكنه لا ينجح في تشكيل مثال جديد للرواية العربية تفجّر طاقات جديدة فيها. بالضبط بسبب قانون التجانس الذي أشرت اليه في الفقرة (٦). أم أنني فقدت القدرة على الرؤية؟. قد يبدو مفهوم المثال، كما أطرحه في هذه المقالة، مغرقاً في المثالية، ميتافيزيقياً تماماً. وقد يبدو نمطاً من التفكير ينفي دور البنى الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية، والثقافية في تكوين الواقع وتحريكه. وأنا أعي هذه التضمينات المحتملة للمفهوم بدقة.

غير أن الأمر ليس على هذه الصورة إطلاقاً. فمن الجليّ للباحث في حركية الواقع أن البنية الأساسية، كما أسماها ماركس، ترتبط بالبنية العليا بعلاقة جدلية حقيقية. وانبثاق المثال أو انعدامه ينتمي الى البنية العليا من حيث هو وجود ذهني. غير أن المقوّمات التي يتشكل منها المثال ليست مقوّمات ذهنية فقط. أي أن مكوّنات المثال قد تكون عقائدية وقد تكون اقتصادية مادية صرفاً. ورغم أن مفهوم المثال نفسه لا يتشكّل إلا على مستوى عقائدي، فإن المثال ذاته له كل ثقل الواقع الاقتصادي ـ السياسي ـ الاجتماعي.

وبهذا المعنى، وبسبب جدلية العلاقة بين البنيتين الأساس والعليا. فإن تشكل المثال يتحوّل الى فاعلية حقيقية ضمن البنية الكلية لا على المستوى العقائدي فقط. إن تشكل المثال، مثلاً، من معطيات التقدم الغربي يتضمّن تأكيداً بعيد الأهمية لدور التشكيل المادي للمجتمع في حركيته. كما يتضمن تأكيداً لأهمية «التقدم» العلمي ـ التقنوي ـ الاقتصادي. ويتحول هذا التأكيد إلى محرّك حقيقي في المجتمع للأنشطة التي تسعى الى تطوير البنية الأساس (القاعدة المادية الاقتصادية) وأشكال الانتاج وعلاقاته. ولعل أبرز مثل على ذلك ما حدث في المملكة العربية السعودية ومنطقة الخليج بشكل عام بين ١٩٧٠ و١٩٨٨ من تطوير للبنية المادية الاقتصادية، وفي صيرورة هذه البنية. وفي إطار الجدلية، تمارس التحوّلات المادية الاقتصادية فاعليتها في تغيير البنية العليا وتحويلها. ولعلّ تطور الفنون في المنطقة المشار اليها في الفترة الزمنية المذكورة أن يكون دليلاً بليغاً على سلامة هذا التصور. إن كورنيش جدة المنقوش بمنحوتات لعدد من كبار النحاتين العرب وغير العرب تتراوح بين التجريد الخالص والفن العربي الموروث وبين التجريد الأساسي للأشكال الانسانية

والطبيعية الحية لتعبير جميل عن سلامة النقطة التي أثيرها. وتغير الشعر والقصة القصيرة والرواية في هذه المنطقة كلها تعبير آخر عن الأمر ذاته. وبوسع المرء أن يقتبس أيضاً موقع المرأة في المجتمع في هذه المنطقة في التدليل على سلامة المنظور المتبنى هنا والمقولة الأساسية المطروحة. إذ أن تشكُّل مثال التقدم من معطيات غربية أبرز دور المرأة المتحررة كقيمة أساسية في حركية المجتمع وصيرورته وكقيمة إنسانية مستقلة أيضاً. غير أن ذلك لم يتحوّل الى تغيير على مستوى الواقع في موقع المرأة إلا بعد حدوث التغيرات العميقة ضمن البنية الأساس.

استخدمت في الفقرة (٥) عبارة «مستبقاً حركة التوالد أو التعاقب الزمني»؛ مشيراً بها إلى ما قمت به من قفزٍ من السياق القديم الذي كنت أتحرّك فيه الى اقتباس مثل من الحياة العربية المعاصرة.

وتتضمَّن العبارة، كما صنعتُها، إيماناً بأن حركة الزمن توليدية الطابع تعاقبية. والسمة الأخيرة ليست مثار اعتراض، فيما يبدو لي. فحركة الزمن، كما تتجلى في وعينا له لا كما هي في الواقع الرياضي، يتلو فيها شيء، أو مرحلة، شيئاً أو مرحلة أخرى. ولا تتقاطع المراحل أو تتداخل. بهذا المعنى وصفت حركة الزمن بأنها تعاقبية. أما وصفها بأنها توالدية فأكثر إثارة للاعتراض. بأي معنى يمكن أن نتحدث عن التوالد في هذه الحركة؛ بمعنى أن الواقع في اللحظة x يحتوي على مقوّمات ويتّسم بخصائص ينشأ منها ويتولد واقع آخر في اللحظة y التالية لها؟

أميل الى الإجابة عن السؤال الأخير بالنفي. فالزمن التاريخي لا يترابط بمثل هذه العضوية التنموية المباشرة. ويغلب أن يتم التوالد بصورة تفتقر الى مثل هذا التسلسل الحَلَقي. ثمة انقطاعات ضخمة في التاريخ تتولد منها التغيرات الجوهرية في الوجود الانساني. بيد أن القول بوجود هذه الانقطاعات لا يتضمن نفي تأثير الواقع في المراحل الزمنية التالية له. ما يتضمنه مفهوم الانقطاع كما أبلوره هنا هو أن التوليد ليس بالضرورة بين اللحظة واللحظة التالية لها زمنياً، بل قد يتم التوليد بين لحظات زمنية غير متتالية أو متعانقة أو مترادفة. هناك قفزات في الزمن من لحظة الى أخرى بعيدة عنها في الترابط الحَلَقي. إن الوشائج التي تربط حلقة بأخرى ليست وشائج مكانية أو بالأحرى ليست وشائج من التجاور المكاني أو التماس. بل هي وشائج بين فضاءات تاريخية مبعثرة غير منتظمة في عقد واضح دقيق التكوين. وقد يحدث وقد لا يحدث أن هذه الفضاءات تكون متتاخمة متماسّة.

غير أن للانقطاع وجهاً آخر أكثر أهمية في سياق المناقشة الحاضرة. فالانقطاع قد ينشأ حصيلة لدخول فاعليات خارجية أو طارئة في فضاء تاريخي محدد. وتكون هذه الفاعليات مغايرة للتكوين الداخلي لهذا الفضاء. وقد تولد، هكذا، نشاطات جديدة ضمن الفضاء التاريخي تكون ذات أثر حاسم في تحويل الفضاء نفسه الى كينونة مغايرة تماماً لما سبقها في السلسلة من فضاءات. لكن الفاعليات الطارئة لا تؤدي الى مثل هذا التحوّل الجذري إلاّ بسبب وجود مكوّنات داخلية (قابلة للتحديد) يتم عن طريق التفاعل بينها وبينها تفجير حقيقي مولّد يكون هو المسؤول عن طبيعة التحول ودرجته ومستواه.



الثقافة العراقية والسلطات الثلاث

سعيد الغانمي*

فـي أواخر عـام ١٩١٤، احتلَّتِ القوّات البريطانيَّـة القادمة من الهندِ الفـاوَ، وبدأت زحفَها باتِّجاه البصـرة. وكان "الجهاد" هو الآليَّة التَّلقائيَّة التي تقاوم بها المجتمعات المسلمة احتلال قوَّةٍ أخرى لها، وقد سبق أن أعلنته دول شـرق آسيا المسلمة، في محاربتها للبرتغاليِّين والهولنديِّين، كمـا أعلنته الدَّولة العثمانية في حروبهـا ضدّ الأوربيِّين. فصارت تتوالى النِّـداءات والطَّلبـات على النَّجف، لكي يعلنَ العلمـاءُ المجتهدونَ فيها دعوةَ الجهاد. بعث السَّيِّد محمَّد القزوينيُّ، كبير علماء الحلَّة، إلى السَّيِّد محمَّد سعيد الحبوبيِّ بيتين من الشِّعر:

نحنُ بنو العربِ ليوثُ الوغى

دينُ الهدى فينا قويٌّ عزيزْ

لا بدَّ أن نزحفَ في جحفل

نبيدُ فيه جحفلَ الإنكليز[١]

ولأوَّل مـرَّة فـي تاريـخ الاحتلال العثمانـّي للعـراق، توافقت جميع طبقات المجتمع العراقيِّ ومكوِّناته السُّـكانيَّة على ضرورة طرد المحتلِّ الإنكليـزيِّ، فالتأمت كلمة رجال العشـائر، ورجال الدِّين، وقوِّة الجيش العثمانيِّ تحت شعار "الجهاد".

تقتضـي طبيعـة المواجهة العسـكريَّة أن تكونَ القيادة في يدِ السُّـلطة التـي تمتلك أقوى الأسـلحة. وبالطَّبع كانـتِ المدافعُ عنـد العثمانيِّين. أمّا أسـلحة رجـال القبائل فكانـتِ البنادقَ، بينَما لا يحمـل رجال الدِّين

لأوَّل مرَّة في تاريخ الاحتلال العثمانيِّ للعراق، توافقت جميع طبقات المجتمع العراقيِّ ومكوِّناته السُّكانيَّة على ضرورة طرد المحتلِّ الإنكليزيِّ، فالتأمت كلمة رجال العشائر، ورجال الدِّين، وقوَّة الجيش العثمانيِّ تحت شعار "الجهاد".

سوى السُّيوف، لكنَّهم أرادوا مع ذلك أن يضربوا المثل الأعلى في الشَّجاعة لدى رجال القبائل. فنصبَ بعضُهم خيمتَهُ في الطَّلائع الأماميَّة للجيش. وفي ذروة احتدام الصِّراع، سَرَتْ شائعات بأنَّ القائد العثمانيَّ سُلَيمانَ العسكريَّ قد انتحر، ممّا أثَّرَ كثيراً على معنويّات الجيش، فابتدأ رجال العشائر بالهرب من ساحة القتال، ثمَّ تبعَهم الجنود العثمانيُّون. وتقول المصادر العثمانيَّة إنَّ هذه شائعة أطلقتها القوّات الإنكليزيَّة. غير أنَّ هناك رواياتٍ شفويَّةً عن بعض مَن شاركوا في الأحداث أنَّ انتحار سُلَيمانَ العسكريِّ لم يكنْ مجرَّد شائعة. بل هو حاول الانتحار فعلاً بسبب شعوره بعار الهزيمة، لكنَّ زملاءه الضُّبّاط جرَّدوه من سلاحه، ومدَّدوه على سريره، وغطَّوه. ولم يكنْ في حسبانهم أنَّه يحمل مسدساً صغيراً كانَ يُخفيه في حذائه، وبه أطلقَ النّارَ على نفسه.

لم تكدْ تظهر بوادر الانكسار على الجيش العثمانيِّ، حتّى انثال عليه رجال القبائل بالسَّلب والقتل. وتقول المصادر الإنكليزيَّة إنَّهم ذبحوهم "ذبح النَّعاج". أمّا العثمانيُّون فقد سمَّوهم "عرب خيانت". وفي هذا السِّياق يورد علي الورديّ قصَّةً تختصر مقدار سوء الثِّقة المتبادل بين الطَّرفين: "هناك قصَّةٌ يتداولها الرُّواة كثيراً في هذا الشَّأن خلاصتُها أنَّ جماعةً من أبناء العشائر شاهدوا ذات مرَّة جنديّاً تركيّاً مجروحاً، فأحاطوا به يسألونه بالإشارة عما عنده من النُّقود. فأشار الجنديُّ بيده إلى فمه، وكان يقصد أنَّه أنفقَ نقوده كلَّها في شراء الطَّعام له لشدَّة الجوع. ولكنَّهم ظنوا أنَّه بلع نقوده. فشقُّوا بطنه، فلم يجدوا فيها شيئاً". ويعلِّق الورديُّ قائلاً: "إنَّ هذه القصَّة لا ندري مبلغ صحَّتها. وربَّما كانت من المبالغات التي يولع النّاس بذكرها في مثل هذه الظُّروف، إنَّما هي على أيِّ حال غير مستبعدة في ضوء ما نعرف من طبيعة العداء القديم بين العشائر العراقيَّة وجنود الحكومة التركيَّة. فالجنود كانوا فيما مضى يقسون كثيراً على أفراد العشائر، ولا يشعرون إزاءَهم بأيِّ عطفٍ أو رحمةٍ. ولا بدَّ أن تنتهز العشائر فرصةَ الهزائم التي حلَّت بالجنود في الحرب، لكي تنتقمَ منهم أبشَعَ الانتقام"[٢].

ذلك ما حصل بين سلطة العشيرة وسلطة القائد العسكريِّ. أمّا ما حصل مع سلطة رجل الدِّين، فقد كان مزيجاً من التَّوقير والانتقام. ينقل علي الوردي

لم تكدْ تظهر بوادر الانكسار على الجيش العثمانيِّ، حتّى انثال عليه رجال القبائل بالسَّلب والقتل.

عن عبد العزيز القصّاب في مذكّراته "قصّة من هذا القبيل خلاصتها أنَّ المجتهد السَّيِّد عبد الرزّاق الحلو، الذي خرجَ مع أتباعه للجهاد في نواحي القرنة، لم يبقَ معه من أتباعه سوى أربعة رجال. فأخذ يتنقَّل بهم من قريةٍ إلى قرية. وحينَ قاربَ إحدى القرى، خرجَ إليه بعضُ سكّانها، وكانوا من مقلِّديه، وطلبوا منه أن ينزلَ عن بغلته ليأخذوها، إذ قالوا له: شيخَنا، بدلاً من أن يأخذَ أهلُ القرية التي أمامَنا حوائجَكَ وأمتعتَكَ، وهم أعداء لنا، فالأولى بها نحن أصحابك. ثمَّ استحوذوا بالفعل على بغلته وما معه من أمتعة، كما سلبوا أصحابه الأربعة. واضطرَّ السَّيِّد أن يسيرَ على قدميه ماشياً بالرّغم من شيخوخته ومرضه. ويُروى كذلك أنَّ جماعةً من العشائريِّين هجموا على خيمةِ مجتهدٍ كبيرٍ بغيةَ نهبها. فوجدوا فيها المجتهد يصلِّي على سجّادة ثمينة، فأشاروا عليه أن ينتهيَ من صلاته بسرعة، لأنَّهم يريدونَ أخذَ السِّجّادة من تحته. ولمّا لامهم المجتهد على هذا أجابوه بكلِّ احترام: شيخَنا، لا تطوّلها، إذا نحن لم نأخذها أخذَها غيرُنا"[٣].

أمّا السَّيِّد محمد سعيد الحبوبيُّ، أكبر المجتهدين والمجاهدين، فقد حظيَ بحمايةِ واحدٍ من كبار رجال القبائل. لكنَّ هول الهزيمة كان ثقيلاً على شيخوخته. ولهذا ما إن وصل إلى الناصريَّة، حتّى أسلمَ الرُّوح بخشوع، ولكن أيضاً بإحساسٍ عميقٍ من المرارة والخذلان.

تختصر هذه الصُّورة نموذجاً تخطيطيّاً لما ظلَّ يتكرَّرُ على امتداد القرن الماضي في حالات ارتخاء قبضة السُّلطة الأمنيَّة المسيطرة. ولكنَّها في الوقت نفسه تعطينا فكرةً دقيقةً عن أنواع السُّلطات الثَّلاث التي بقيت تعتمل في أحشاء المجتمع العراقيِّ. لأنَّنا حين نتحدَّث عن قبضة السُّلطة الأمنيَّة فنحن نتحدَّث عن سلطةٍ بذاتها من هذه السُّلطات الثَّلاث، ألا وهي السُّلطة العسكريَّة، التي تحاولُ وحدَها احتكارَ السِّلاح، أو في الأقلِّ احتكار استعماله، وبالتالي تريد الاحتفاظ لنفسها فقط بحقِّ امتلاك قوَّة العنف وممارسته.

بالطَّبع هناك تعريفات متعدِّدة للسُّلطة. وتتحدَّث الأدبيّات النقديَّة الحديثة عن السُّلطة الاجتماعيَّة، والسُّلطة الآيديولوجيَّة، وسلطة الإعلام وغيرها. لكنَّ أنواع السُّلطة غير القهريَّة هذه تنشأ في المجتمعات الحديثة، التي يحلم المثقَّفون بنيلها. غير أنَّ ما يحلم به المثقَّفون شيءٌ، وما يقرِّرُهُ الواقع شيءٌ آخرُ. وما يقرِّره الواقع هو أنَّ المجتمعاتِ العربيَّةَ لا تعرف سوى ثلاثة أنواع من السُّلطة، يمكن تسميتها بالسُّلطات "الطَّبيعيَّة"

المجتمعات العربيَّةَ لا تعرف سوى ثلاثة أنواع من السُّلطة، يمكن تسميتها بالسُّلطات "الطَّبيعيَّة" أو "التَّلقائيَّة". أمّا السُّلطات الأخرى فلا تظهرُ إلّا حين يتصالحُ المجتمعُ مع نفسه على نحو طوعيٍّ، ويقرِّرُ الانتقال من السُّلطة التَّلقائيَّة إلى مفهوم الشَّرعيَّة المجتمعيَّة. ولا يبدو أنَّ هذا شيءٌ قريبُ الحدوثِ في المجتمعات العربيَّة.

كانت سلطة الوالي تمثِّلُ القانون العرفيَّ، في حين كانت سلطة رجل الدِّين تمثِّلُ القانون الدِّينيَّ، وتمثِّل سلطة العشيرة القانون الطبيعيَّ أو العشائريَّ.

أو "التَّلقائيَّة". أمّا السُّلطات الأخرى فلا تظهرُ إلّا حين يتصالحُ المجتمعُ مع نفسه على نحوٍ طوعيٍّ، ويقرِّرُ الانتقال من السُّلطة التَّلقائيَّة إلى مفهوم الشَّرعيَّة المجتمعيَّة. ولا يبدو أنَّ هذا شيءٌ قريبُ الحدوثِ في المجتمعات العربيَّة.

في كتابي "مئة عام من الفكر النقدي" عرَّفتُ "السُّلطة" بأنَّها "حقُّ ممارسة العنف للحفاظ على منظومةٍ من القيم". وكنتُ أعي تماماً في هذا التَّعريف أنَّني أدفع هذا المفهوم إلى حدوده القصوى. وقد مثَّلتُ عليه هناك بحقِّ إعلان القتل: "إذا أخذنا مفهوم السُّلطة بأقصى معانيها، وفهمناها على أنَّها ممارسة العنف للحفاظ على منظومة من القيم، فإنَّ أبرز أشكال العنف حينئذٍ هو حقُّ إعلان القتل. ونقول حقّ

بعد تكوين العراق الحديث، أدركتِ السُّلطة السِّياسيَّة أهمِّيَّة السِّلاح ودوره في السَّيطرة على المجتمع. وقد اشتكى الملك فيصل الأوَّل من نقصان عدد بنادق الجيش مقابل النِّسبة الكبيرة من البنادق التي في حوزة رجال العشائر.

إعلان القتل تمييزاً له عن القتل غير الشَّرعيِّ. فمَن كان يملك حقَّ إعلان القتل قبل الدُّستور العثمانيِّ؟ من النّاحية الرسميَّة لم تكن الدَّولة لتعترفَ إلّا بسلطة الوالي أو القائد العسكريِّ. أمّا اجتماعيّاً، فكانتْ هناك سلطتانِ أخريانِ، تعملانِ في المجتمع وتحرِّكانِ مفاصله، وهما سلطة الدِّين في المدينة، وسلطة شيخ العشيرة في الرِّيف والبادية. كانت سلطة الوالي تمثِّلُ القانون العرفيَّ، في حين كانت سلطة رجل الدِّين تمثِّلُ القانون الدِّينيَّ، وتمثِّل سلطة العشيرة القانون الطبيعيَّ أو العشائريَّ. يستطيع الوالي أو رجل الدَّولة أن يُعلِنَ حقَّ القتل باسم الحكومة، ويسمِّي الوقوفَ بوجهها عصياناً أو تمرُّداً. ويستطيع رجل الدِّين أن يُعلنَهُ باسم الدِّين وإقامة الحدود والجهاد. أمّا رجل العشيرة فيسمِّيه بالثَّأر وغسل العار. ظاهريّاً، تعيش هذه السُّلطات في وئامٍ وتكاملٍ، ولكنَّها تتطاحن سرّاً وتتنافس للخلاص من بعضها والانفراد بالسُّلطة[٤].

سأعود لاحقاً إلى موضوعة "تعدُّد القوانين" في هذا التَّوافق غير المعلن، وأشير إلى أنَّ هذه السُّلطات قد وجدت منذ أقدم العصور البشريَّة على وجهِ الأرض. فما من مجتمع كان على وجه البسيطة إلّا وهو محكومٌ بعلاقاتِ القرابة العائليَّة. وما من مجتمع إلّا وكان لديه سلاح. وما من مجتمع إلّا وكانت تنظِّمُهُ روابطُ دينيَّةٌ توحيديَّةٌ أو وثنيَّةٌ. بل إنَّ جميع هذه السُّلطات توجد على نحوٍ بذريٍّ في أقدم حكاية عرفتْها البشريَّة عن أوَّل جريمةٍ في التّاريخ، أعني جريمة قتل قابيل أخاه هابيل. فقد كانَ الأخوانِ

محكومَين بعلاقة قرابتهما العائليَّة وانحدارهما من نسل آدمَ، واستخدم قابيلُ أقدمَ سلاحٍ وفَّرته له الطَّبيعة، وهو الحجر، وبقتلِهِ أخاه، تحوَّلَ قابيلُ إلى نموذج شيطانيٍّ لقاتلٍ يريد تغيير شريعة أبيه آدمَ الفردوسيَّة.

بعد تكوين العراق الحديث، أدركتِ السُّلطة السِّياسيَّة أهمِّيَّة السِّلاح ودوره في السَّيطرة على المجتمع. وقد اشتكى الملك فيصل الأوَّل من نقصان عدد بنادق الجيش مقابل النِّسبة الكبيرة من البنادق التي في حوزة رجال العشائر. ومن هنا عملتِ الدَّولة باستمرار على استيراد جميع أنواع الأسلحة من المدافع والطّائرات والدَّبّابات، والأسلحة الكيميائيَّة في ما بعد، وفي الوقت نفسه على تفريغ الشّارع من الأسلحة، مهما تكنْ بدائيَّةً. غير أنَّ الأسلحة كثيراً ما كانت تخرج من مخازن الدَّولة، وتقع في أيدي النّاس، ولا سيَّما في فترات ارتخاء قبضة الدَّولة.

وعلى النَّحو نفسه، كانتِ السُّلطة العسكريَّة تدرك القوَّة الرَّمزيَّة التي يتمتَّع بها رجال الدِّين والعلماء المجتهدون. صحيح أنَّ أغلب هؤلاء لا يزيد أقوى سلاح يمتلكونه عن عكّاز يتوكأ عليه الفقيه، لكنَّ كلماتِهم مع ذلك كانت تدَّخر قوَّةً رمزيَّةً تستطيع إحداث

إنَّ ممارسة السُّلطة العسكريَّة في العراق بدأتْ في مطلع العشرينات بنفي الشَّيخ الخالصيِّ، وانتهتْ في أواخر التِّسعينات باغتيال السَّيِّد الصَّدر.

رفعَ الجيلُ الأوَّل من السِّياسيِّين شعار "العراق الواحد"، ودعموه بكلِّ ما توفَّرَ في أيديهم من وسائلِ الدِّعاية، لكنَّهم احتفظوا به دائماً كشعارٍ آيديولوجيٍّ فوقيٍّ، ولم يستطيعوا ترجمتَه إلى مفهوم قانونيٍّ ذي مفعولٍ اجتماعيٍّ حقيقيٍّ.

خلخلة اجتماعيَّة لا يُستهان بها، وخاصَّة حين تكون الدَّولة ضعيفةً وعاجزةً عن بسطِ نفوذِها بالقوَّة. لذلك كانتِ الدَّولة تعمل باستمرار على تقليص فاعليَّةِ رجال الدِّين إلى أقصى حدٍّ، إمّا بالخلاص المباشر منهم، أو بخلقِ بُدَلاءَ لهم عن طريق إشعال التَّنافس فيما بينَهم. ويمكن القول إنَّ ممارسة السُّلطة العسكريَّة في العراق بدأتْ في مطلع العشرينات بنفي الشَّيخ الخالصيِّ، وانتهتْ في أواخر التِّسعينات باغتيال السَّيِّد الصَّدر.

ويُقال إنَّ عبد المحسن السَّعدون، رجل الدَّولة القويَّ، كان يعتقد أنَّ العراق ليس شعباً واحداً، بل هو مجموعة من الشُّعوب المتعدِّدة. لكنَّه بدل أن يعمل على وحدة المجتمع، كان يفكِّرُ بوحدة السُّلطة. وقد رفعَ الجيلُ الأوَّل من السِّياسيِّين شعار "العراق الواحد"، ودعموه بكلِّ ما توفَّرَ في أيديهم من وسائلِ الدِّعاية، لكنَّهم احتفظوا به دائماً كشعارٍ آيديولوجيٍّ فوقيٍّ، ولم يستطيعوا ترجمته إلى مفهوم قانونيٍّ ذي مفعولٍ اجتماعيٍّ حقيقيٍّ. وهكذا ظلَّ السِّياسيُّون يؤكِّدون مفهوم "وحدة السُّلطة"، وليس على مفهوم "وحدة المجتمع". فلا يتحقَّقُ شعار العراق الواحد في آيديولوجيَّةِ السِّياسيِّين

إلّا عن طريق السُّلطة الواحدة التي تحكم العراق، بصرف النَّظر عمّا إذا كان العراق واحداً بالفعل، أم هو مجموعة من الشُّعوب المتجاورة، وربَّما المتناقضة.

وبالطَّبع تعتمد العشيرة، كما نظَّرَ لها ابن خلدون، على علاقاتِ العصبيَّة. وللعصبيَّة وجهان؛ فمن حيث هي نظامٌ تكوينيٌّ قائمٌ على النَّسَبِ، تزيد العصبيَّة من قوَّة تماسك المجتمع في داخل العشيرة الواحدة بين أفرادها الذين ينخرطونَ في الوعيِ العصبيِّ. ولكنَّها من حيث

لِكَونِ العشيرة لا تستطيع أن تتخطَّى "الوعيَ العصبيَّ"، فإنَّها يمكن أن تكونَ مفيدةً في تكوين "الوعي الوطنيِّ"، كما يريده القائد العسكريُّ، أو "الوعي الدِّينيِّ"، كما يريده رجل الدِّين.

هي نظامٌ دفاعيٌّ لصدِّ احتمالاتِ الهجوم من العصبيّات الأخرى، تنطوي على وجهٍ خارجيٍّ أيضاً، وهو علاقات الخصام والتَّغالب مع العصبيّات والعشائر الأخرى، بهدف الدِّفاع عن نفسِها. ومن هنا فالوعيُ العصبيُّ هو "سورٌ" رمزيٌّ تحتمي به العشيرة، تماماً كما يحتمي الوعيُ الحضريُّ في المدن بالأسوار الماديَّة المبنيَّة. وهذا ما يجعل للوعي العصبيِّ لدى العشيرة سقفاً أعلى لا يمكنُها أن تتجاوَزَهُ. لكنَّ هذا بالضَّبط ما يجعل من العشيرة موضوعاً للتَّنافس بين السُّلطتين الأخريين. فلِكَونِ العشيرة لا تستطيع أن تتخطَّى "الوعيَ العصبيَّ"، فإنَّها يمكن أن تكونَ مفيدةً في تكوين "الوعي الوطنيِّ"، كما يريده القائد العسكريُّ، أو "الوعي الدِّينيِّ"، كما يريده رجل الدِّين. فلِكَونِ "الوعي العشائريِّ" يقومُ على رباط القرابة العائليَّة، تجعل العشيرة من نفسها مادةً أساسيَّةً للصِّراع بين الوعيَينِ الآخَرين، وتقفُ على مسافةٍ واحدةٍ منهما. غير أنَّ العشيرة تدركُ سقفَها الأعلى في الوعي العشائريِّ تماماً، ولا تسمح بتخطِّيه على الإطلاق إلّا بشروطها. وهي تعرف أنَّ استسلامَها لأيٍّ منهما يعني في النِّهاية موتها الصَّريح. مع ذلك تسمح للسُّلطتين الأخريين بأن تتنافسا حولها، منتظرةً فوزَ الأقوى منهما لكي تُعلِنَ ولاءَها الاسميَّ له. ومن طبيعة الوعي العصبيِّ أن يتظاهرَ بالاستسلام، ما دام لا يستطيعُ فرض نفسه بالقوَّة، حتى تتهيَّأَ له الفرصة المناسبة للانقضاض. وهكذا ترائي العشيرة بأنَّها ليست طرفاً في صراع الولاءات بين السُّلطتين، بل مجرَّد "زاد" تصطرع من أجلِهِ القوَّتانِ.

في ظلِّ هذا الصِّراع حول "الاستحواذ"، وليس حول "الاسترضاء"، يجب أن نفهمَ سعيَ السُّلطتين الدِّينيَّة والعسكريَّة في التَّنافس على استقطاب العشائر إلى جانبها. كانتِ الدَّولة تتدخَّلُ تدخُّلاً مباشراً في

المجتمع العراقي قد بلغ من الانهيار والتَّفكُّك مبلغاً لم يعدْ فيه قائماً سوى الأشكالِ الأوَّليَّة من التَّنظيم في أدنى صوره البدائيَّة.

من حيث الظّاهر فالسُّلطات الثَّلاث تتكافلُ في المحافظة على بناء قيم المجتمع. أمّا فعليّاً فإنَّ كلَّ سلطة منها تفكِّرُ بمنظومة قيمها الخاصَّة.

تعيين رؤساء القبائل، وتصوير نفسها باعتبارها الرّاعيَ لها، وكان مسؤولو الدَّولة يقدِّمون أنفسَهم بوصفهم ورثة القيم العشائريَّة التي تضمن لهم استمرار بقائهم في السُّلطة. وفي المقابل، كان رجال الدِّين يعملون على إيجاد "فقه للعشيرة" من شأنه أن يروِّضَ العشيرة، ويحوِّلَها من ثَمَّ إلى دقيقٍ في طاحونتهم. أمّا الجانب الآخر من القضيَّة، الذي لم يكن ليخفى على الجانبين في هذا الصِّراع غير المعلَن، فهو أنَّ المجتمع العراقيَ قد بلغ من الانهيار والتَّفكُّك مبلغاً لم يعدْ فيه قائماً سوى الأشكالِ الأوَّليَّة من التَّنظيم في أدنى صوره البدائيَّة.

والواقع أنَّ طبيعة الاقتصاد العراقيِّ أدَّت دوراً في ذلك. فالعراق، والدُّول العربيَّة عموماً، لا يقوم اقتصاده على الإنتاج، بل على اقتصاد الغنيمة لدى القبائل، أو الاقتصاد الرَّيعيِّ عند الدَّولة. والفرق كبير بين الاقتصاد الرَّيعيِّ والاقتصاد الإنتاجيِّ. إذ تكفي في الاقتصاد الرَّيعيِّ السَّيطرة على الأرض لضمان استمرار النُّموِّ، وتتكفَّل الطَّبيعة بكلِّ شيءٍ تقريباً. أمّا في الاقتصاد الإنتاجيِّ فتقوم بالإنتاج فئاتٌ أو عناصرُ أو قوى فاعلة. وهذه العناصر لا بدَّ من استرضائها لاستمرارِ ماكنة النُّموِّ الإنتاجيِّ. بعبارة أخرى، يكفي في الاقتصاد الرَّيعيِّ أن تضعَ السُّلطة يدَها على بئر النّفط، الذي هو منحةٌ طبيعيَّةٌ في باطن الأرض، لكي يكونَ ملكَها، وتديرَ عجلة الاقتصاد. أمّا المعامل ووسائل الإنتاج الكبرى فإنَّ السَّيطرة عليها لا تتحقَّقُ عن طريق العنف وحده، وإذا تحقَّقَتْ هذه السَّيطرة، فلفترةٍ محدودةٍ، غالباً ما تكونُ عواقبُها كارثيَّةً.

إذا عدنا إلى تعريف السُّلطة السّابق، وجدنا أنَّ هذا التَّعريف ينطوي على وجهين؛ وجهٍ سلبيٍّ وهو ممارسة العنف القهريِّ. وبالتَّأكيد فإنَّ المجتمع القائم على العنف وحده هو مجتمعٌ عدوانيٌّ. ومن هنا يكمِّلُ هذا الوجهَ السَّلبيَّ وجهٌ إيجابيٌّ آخرُ. فالعنف لا يُمارَسُ بهدف العدوانيَّة الخالصة، بل بهدف الحفاظِ على القيمِ المستقرَّة. من ثَمَّ فالحفاظ على منظومة هذه القيم هوَ الذي يُضفي الشَّرعيَّة على ممارسة العنف في أفعال السُّلطة. وتشترك السُّلطات الثَّلاث في ممارسة العنف للحفاظ على منظومةِ القِيَم المستقرَّة في المجتمع. ومن حيث الظّاهر فالسُّلطاتَ الثَّلاث تتكافلُ في المحافظة على بناء قيم المجتمع. أمّا فعليّاً فإنَّ كلَّ سلطةٍ منها تفكِّرُ بمنظومة قيمها الخاصَّة، الخاضعة لمنطقِ تراتبها الدّاخليِّ. بل يمكن القول إنَّ هناك ثلاثَ منظوماتٍ

يعرف كلُّ إنسان أنَّ ضريح الإمام أو الوليِّ الفلانيِّ هو مجرَّدُ أحجارٍ وشبابيكَ وأعمدةٍ ورخام، لكنَّ من شأنِ قصفِهِ أو تفجيرِهِ أن يهدِّدَ بإشعالِ حربٍ أهليَّة بين المكوِّنات.

"الأفنديَّة" كلمة تركيَّة مشتقَّة من أصلٍ يونانيٍّ (Authnetes) معناه الأصلي السُّلطة

مختلفةٍ من القيم تحملُها السُّلطات الثَّلاث. فمنظومة القيم العشائريَّة غير منظومة القيم الدِّينيَّة، وكلتا المنظومتين تختلف عن المنظومة العسكريَّة. وهذا التَّقاطع بين المنظوماتِ الثَّلاث هو الذي يُضفي صفةَ الدَّمويَّة على أيِّ صراعٍ محتملٍ بين هذه السُّلطات، ولا سيَّما في فترات الارتخاء الأمنيِّ، حينَ تعجزُ إحدى السُّلطات عن مواصلةِ بسطِ سيطرتها بالقوَّة.

يتعلَّقُ صراع السُّلطات الثَّلاث إذاً بالاستحواذ على "رأسِ المالِ الماديِّ" للمجتمع، وليس على "رأسِ المالِ الرَّمزيِّ". لكنَّ منظومة القيم الرَّمزيَّة لا تنتمي لرأس المال الماديِّ، بل لرأس المال الرَّمزيِّ. ولم تحصلْ على الإطلاق أيَّة محاولة لتوحيد المجتمع العراقيِّ في رأس مالٍ رمزيٍّ موحَّد، بل ظلَّ لكلِّ فئةٍ ومكوِّنٍ رصيدُهُ الرَّمزيُّ الخاصُّ به. بل يمكن القول إنَّ العكس هو الذي حصلَ. أي أنَّ الاعتداء على رموز المكوِّنات الاجتماعيَّة كان دائماً سلاحاً لتهديد المكوِّنات، دون أن تعرفَ السُّلطات خطورة هذا الموضوع. فمن طبيعة القيم الرَّمزيَّة أن تتخطَّى إطارَها الماديَّ. على سبيل المثال، يعرف كلُّ إنسان أنَّ ضريح الإمام أو الوليِّ الفلانيِّ هو مجرَّدُ أحجارٍ وشبابيكَ وأعمدةٍ ورخام، لكنَّ من شأنِ قصفِهِ أو تفجيرِهِ أن يهدِّدَ بإشعالِ حربٍ أهليَّة بين المكوِّنات. فقيمتُهُ الرَّمزيَّة أكبرُ بما لا يُقاس من قيمتِهِ الماديَّة.

لماذا أخفقَ المشروعُ الثقافيُّ؟

رأينا أنَّ السُّلطاتِ الثَّلاثَ تشتركُ في آليّات تطبيق العنف، لكنَّ كلَّ واحدةٍ منها تدافعُ عن منظومةِ قِيَم خاصَّة بها. لكنَّ هذا الاشتراك في تطبيق آليَّةِ العنف لا يشكِّلُ مقوِّماً من مقوِّمات تأسيس المجتمع مطلقاً. لأنَّ المجتمعَ، بمعناه الحديث، لا يقومُ على استخدام العنف وحده، بل على الاشتراكِ الطَّوعيِّ الدّاخليِّ في منظومة قيمٍ واحدة. ومن هنا فنحن مدعوُّونَ إلى الانتقال قليلاً من مفهوم "السُّلطة" إلى مفهوم "الشَّرعيَّة"، بمعنى التَّراضي الاجتماعيِّ على منظومةِ قيم واحدة، تستطيع أن تتحوَّلَ بالمجتمعات التي تحكمُها هذه السُّلطات من "كيانات" اجتماعيَّةٍ متجاورة، تعيشُ في بيئاتٍ متقاربة، ولكنَّها في الوقت نفسه مستقلَّةٌ ومنفصلةٌ عن بعضِها، إلى "مكوِّنات" مجتمعيَّةٍ تعيشُ في بيئةِ مجتمعٍ واحد. ولا يتحقَّقُ هذا الانتقالُ من التَّجاور إلى التَّفاعل، ومن الكياناتِ الاجتماعيَّةِ المنفصلةِ إلى المكوِّناتِ المجتمعيَّةِ المتنوِّعة، إلّا عن طريق منظومة القيم الرَّمزيَّة المشتركة التي تخلقُها الثَّقافة طوعاً.

من النّاحية التاريخيَّة، صارتْ تعلن عن وجودها طبقةٌ

يقدِّم المؤرِّخون أرقاماً خياليَّة لحجوم القدور وأعدادها التي كانت ترافقُ الإنكشارية في حملاتِهم. ولعلَّ الاستعراض بالقدور في الوقت الحاضر هو راسبٌ ثقافيٌّ من رواسبِ الثَّقافة الإنكشاريَّة.

اجتماعيَّةٌ جديدةٌ أُطلقَ عليها اسـم "الأفنديَّة" منذ أواخر القرن التاسـع عشر ومطلع القرن العشـرين. و"الأفنديَّة" كلمة تركيَّة مشـتقَّة من أصلٍ يونانيٍّ (Authnetes) معناه الأصلي السُّـلطة، ولكنَّ الكلمة استعملت بمعنى السَّيِّد، وأُطلقـت علـى الفضلاء مـن الناس[٥]. وصـفَ المؤرِّخ البريطانـيُّ لونغريـك الأفنديَّـة بأنَّهـم كانـوا "يقـرأون ويكتبـون، دون أن يتعلَّمـوا أشـياءَ أخـرى، ويتَّصفـون بالرَّجعيَّة، لكنَّهم متأدِّبون بالآداب الاجتماعيَّة المقبولة، ويلبسونَ الملابس الأوربيَّة المضحكة.. كانوا لا يقيسونَ النّـاس إلّا بمقاييس الطَّبقة التي ينتمونَ إليها، ويحتقرونَ العشـائرَ والفلّاحينَ، ويصرُّون علـى التَّكلُّم بالتركيَّة بين العـرب"[٦]. وقد كانَ هؤلاءِ الأفنديَّة من العوامل المهمَّة في تطوير مستوى الوعي الاجتماعيِّ في العراق.

غير أنَّهم كانوا يتَّسـمون بما يمكن تسـميته بـ"نخبويَّة الثَّقافة السَّـطحيَّة"، وهو شـيءٌ لا يمكن فهمُهُ ما لم نضعْ في اعتبارنا الثَّقافة الإنكشـاريَّة التي كانتْ سـائدةً قبلَهم. صحيـحٌ أنَّـه قُضِيَ على تنظيمـات القوَّة الإنكشـاريَّة من حيـث هـي جيش في أواسـط القرن التاسـع عشـر، لكنَّ الثَّقافـة الإنكشـاريَّة هـي التـي بقيت سـائدةً حتّـى مطلع القرن العشرين. ويمكن إيجاز وصف الثَّقافة الإنكشاريَّة بأنَّها تمتاز بـ"شـعبويَّة الثَّقافة السَّـطحيَّة". فالإنكشاريُّون

ساهمت الصَّحافة ببلاغتِها الجديدة في اختفاءِ أنواعٍ أدبيَّة، مثل البند والمقامة، وظهورِ أنواعٍ أدبيَّةٍ جديدةٍ، مثل الرِّواية والقصَّة.

في النِّصف الثاني من القرن العشرين، وبخاصة في الرُّبع الأخير منه، أرادتِ السُّلطة "تأميم" الثَّقافة بالمعنى الحرفيِّ للكلمة. وبذلك وقعتِ الثَّقافة بأسرها في براثن الشِّعار الآيديولوجيِّ، وصار الأدب بكامله مجرَّد أداة خطابيَّة لتمجيد السُّلطة. أُلغيتِ الصُّحفُ والجمعيّات الأدبيَّة المستقلَّة، وحوصرت دور النَّشر إلى أقصى حدٍّ، وتمَّ إسباغُ خطابٍ واحديٍّ على وسائل الاتِّصال جميعاً.

لا يهتمُّـون بالأشـياء إلّا من حيث هي مظاهرُ وسـطوحٌ. فهم يلبسـونَ الملابسَ الفضفاضـةَ، ويتعمَّمون بالعمائم الكبيـرةِ المبالَـغ فيها، ويقدِّسـون قـدورَ الطَّبخ تقديسـاً، ويسـتعرضون بهـا اسـتعراضاً، بـل ربَّمـا جاز القـول إنَّ ثقافتهم بأسـرها تتركَّزُ حول "الطَّبخ". ويقدِّم المؤرِّخون أرقاماً خياليَّـة لحجـوم القـدور وأعدادهـا التـي كانـت ترافقُهـم في حملاتِهـم. ولعلَّ الاسـتعراض بالقدور في الوقـت الحاضـر هو راسـبٌ ثقافـيٌّ من رواسـبِ الثَّقافة الإنكشاريَّة. غير أنَّ أهمَّ سمة تميِّزُهم هي أنَّهم نجحوا في تحويلِ ثقافتِهم إلى جزءٍ من النَّسيج الاجتماعيِّ. فالثَّقافة الإنكشاريَّة لا تتعالى على المجتمع، بل بالعكس تُحسِنُ الوصولَ إلى داخلِهِ والتَّشبُّعَ به، بحيث تتحوَّلُ إلى طقسٍ يوميٍّ من طقوس المجتمع.

حيـن جـاء الأفنديَّـة كان اهتمامُهم الأسـاس ينصبُّ على تغييرِ "شعبويَّة الثَّقافة السَّطحيَّة"، لا عن طريق نقدها

واستكشاف عيوبِها، بل عن طريقِ اقتراح بدائلَ أخرى لها، غالباً ما تكونَ مستعارةً من الغرب. مَن ثَمَّ صاروا يدعونَ إلى لبسِ السَّدارة بدلاً من العمامة أو العقال، ولبسِ البنطلون بدلاً من السُّروال أو البشت، واستعمال الملعقة والشَّوكة بدلاً من القدور القديمة، وهكذا مع جميع المظاهر السَّطحيَّة. غير أنَّ هذه الدَّعوة إلى التَّجديد كان يصاحبُها دائماً نوعٌ من التَّقزُّز والاشمئزاز غير المريح، ممّا جعل من الأفنديَّة "نخبةً" تريد تمييزَ نفسِها عن العامة، وتصرِّح علناً باحتقارها لكلِّ ما هو سائد، واقتراح بديلٍ له سطحيٍّ ومظهريٍّ مستعار من الغرب. غير أنَّ البديلَ التي تقترحُهُ يظلُّ بديلاً نخبويّاً من جهة، وعاجزاً عن الوصول إلى المجتمع، الذي يحتقرُهُ الأفنديَّة. ومن هنا كانت العامَّة تعاملُ الأفنديَّة بمزيجٍ من الاحتقار والذُّهول، بسببِ البدائلِ التي يقترحونَها.

اتَّضح دور الأفنديَّة اتِّضاحاً كبيراً في فترة ما بعد إعلان الدُّستور العثمانيِّ. فقد أتاح الدُّستور الوليد شيئاً من مناخ الحريَّة، وسمح بإصدار عدد كبير من الصُّحف والمجلّات. وبعد أن كانت صحيفة "الزَّوراء" هي الصَّحيفة العثمانيَّة الوحيدة، صدرتْ في بغدادَ وحدها أكثر من خمس وعشرين جريدةً ومجلَّةً، بحيث لم يبقَ أحدٌ من مثقَّفي الأفنديَّة البارزين إلّا وأصدرَ صحيفةً أو مجلَّةً. وظهر ارتباك وضع الأفنديَّة بوضوح على صفحات ما يصدرونَهُ من صحف ومجلّات. وساهمت الصَّحافة ببلاغتِها الجديدة في اختفاءِ أنواعٍ أدبيَّةٍ، مثل البند والمقامة، وظهورِ أنواعٍ أدبيَّةٍ جديدة، مثل الرِّواية والقصَّة. لكنَّ هذه الأعمال ظلَّت أعمالاً تتخلَّلُها سماتُ نخبويَّة الثَّقافة السَّطحيَّة عند الأفنديَّة. على سبيل المثال، تتَّسم أوَّل رواية عراقيَّة، وهي "الرِّواية الإيقاظيَّة" لسليمان فيضي (١٩١٩)، بخيالٍ ترقيعيٍّ يجمعُ بين خاصِّيتي الشَّعبيَّة والتَّنافر النُّخبويِّ في وقتٍ واحد. وفي حين تبدأ الرِّواية بوسيلة النَّقل المعروفة حينئذٍ "الكاري"، فإنَّها تنتهي بحضورٍ غيرِ متوقَّعٍ لطائرةٍ خرافيَّة، ربَّما لا تزيد عن كونها بساطَ الرِّيح في غيرِ موقعِهِ الأسطوريِّ[٧].

في عهد الانتداب البريطانيِّ، تحوَّلَ ولاء الأفنديَّة من الأتراك وتملُّقهم إلى الإنكليز وتزلُّفِهم. وخلافاً لما كان يحصل في العهد التركيِّ، فقد صاروا يُلصِقون أبشع الشَّناعات بالأتراك. وقد تساءلت المس بيل عن سرِّ التَّحوُّلِ في مواقف الأفنديَّة، فرأت أنَّ "الكلمات عند الشَّرقيِّين هي مجرَّد ألفاظ لا تعني شيئاً. فقد يقولونَ اليومَ شيئاً وينقضونه غداً، وهم لا يتركونَ هذه العادة أبداً".

وعلى امتداد النِّصف الأوَّل من القرن العشرين، كانتِ النُّخَبُ السِّياسيَّة المثقَّفة تفكِّرُ بتعميق وحدة العراق كشعار آيديولوجيٍّ، غير أنَّها تركت المجال مفتوحاً أمام بقيَّة المثقَّفين لتعميق هذا الشِّعار بوسائلهم الأدبيَّة اليوتوبيَّة أو الأسطوريَّة المناسبة. بعبارة أخرى، كان

الحقيقة أنَّ عصر "ما قبل الصناعة" لم يكنْ نتاجَ الحصار الغربيِّ للعراق فقط، بل كانَ على مستواه الثَّقافيِّ نتاجَ تحويلِ الثَّقافة إلى آيديولوجيا، واحتكارِ الآيديولوجيا بيد السُّلطة.

هناك متَّسع لإقران الثَّقافة بالرَّصيد الرَّمزيِّ للمجتمع. أمّا في النِّصف الثاني من القرن العشرين، وبخاصة في الرُّبع الأخير منه، فقد أرادتِ السُّلطة "تأميم" الثَّقافة بالمعنى الحرفيِّ للكلمة. وبذلك وقعتِ الثَّقافة بأسرها في براثن الشِّعار الآيديولوجِّي، وصار الأدب بكامله مجرَّد أداةٍ خطابيَّة لتمجيد السُّلطة. أُلغيتِ الصُّحف والجمعيّات الأدبيَّة المستقلَّة، وحوصرت دور النَّشر إلى أقصى حدٍّ، وتمَّ إسباغُ خطابٍ واحديٍّ على وسائل الاتِّصال جميعاً. كانتِ السُّلطة تتصوَّرُ أنَّ الثَّقافة هي مجرَّد آيديولوجيا خرقاءَ تستطيع تصنيعَها وتعليبَها بالطَّريقة التي تريد. غير أنَّ تحويلَ الثَّقافة إلى آيديولوجيا فصمَ عُرى ارتباطِ الثَّقافة بالمجتمع تماماً، وأفقدَ الأدبَ دورَهُ الفاعل في تشكيلِ المخيالِ الرَّمزيِّ الشَّعبيِّ.

نجحتِ السُّلطات السِّياسيَّة نجاحاً كبيراً في تحويل الثَّقافة إلى خطابٍ آيديولوجيٍّ. وتولَّدَ عن هذا النَّجاح شيئانِ؛ الأوَّل سوءُ سمعة الثَّقافة والأدب، اللَّذين تحوَّلا في تصوُّرِ جميع مكوِّنات المجتمع إلى أبواقٍ صارخةٍ في تمجيد السُّلطة. والثّاني فصم الرَّوابط بين الثَّقافة والمجتمع، فلم يعدِ الأدبُ يشكِّلُ مادّةً صالحةً لتغذية الذّاكرة الجمعيَّة الواحدة، ممّا استدعى من المجتمع أن يبحثَ عن بدائلَ ثقافيَّةٍ مستعارةٍ في الأعمِّ الأغلبِ من ماضيه العشائريِّ والطائفيِّ القريب، ولا سيَّما في النَّماذج السابقة التي فرضتْ نفسَها في أواخر العهد العثمانيِّ. والحقيقة أنَّ عصر "ما قبل الصناعة" لم يكنْ نتاجَ الحصار الغربيِّ للعراق فقط، بل كانَ على مستواه الثَّقافيِّ نتاجَ تحويلِ الثَّقافة إلى آيديولوجيا، واحتكارِ الآيديولوجيا بيد السُّلطة.

يجب أن نفهمَ أنَّه كما أخفقت السُّلطة السِّياسيَّة في الاستيلاء على الثَّقافة، فإنَّ السُّلطتين الأخريين تخفقانِ أيضاً في الاستيلاء عليها، لأنَّ الثَّقافة بمعناها الصَّحيح هي من حصَّة المجتمع ككلٍّ. أمّا المحاصصة الثَّقافيَّة فلا تنتج إلّا ثقافةً شوهاءَ لهذه العشيرة أو تلك، ولهذه الطائفة أو تلك.

والآن أيُّ دورٍ اجتماعيٍّ يمكن أن يُعزى للثَّقافة؟

في الدَّرجة الأولى يجب أن نفهمَ أنَّه كما أخفقت السُّلطة السِّياسيَّة في الاستيلاء على الثَّقافة، فإنَّ السُّلطتين الأخريين تخفقانِ أيضاً في الاستيلاء عليها، لأنَّ الثَّقافة بمعناها الصَّحيح هي من حصَّة المجتمع ككلٍّ. أمّا المحاصصة الثَّقافيَّة فلا تنتج إلّا ثقافةً شوهاءَ لهذه العشيرة أو تلك، ولهذه الطائفة أو تلك. ومن هنا فإنَّ على الثَّقافة أن تعود إلى مهمَّتِها الأساسيَّة في الانتماء إلى المجتمع ككلٍّ، وأن تتعالى فوق الفروق الطائفيَّة والعشائريَّة، لكي تعيدَ لحمتها بالمجتمع، وتدخلَ في نسيجِهِ من جديد، صانعةً رصيدَهُ الرَّمزيَّ المتطلِّعَ إلى المستقبل، ومغذِّيةً ذاكرته الجمعيَّة الواحدة على نحوٍ إيجابيٍّ. وعسى أن لا تكون هذه العودة المنشودة استعادةً لمفهوم "البدايات المتكرِّرة"، حيث يبدأ كلُّ جيلٍ من الصِّفر، لا من حيث انتهى سابقوه.

الهوامش

* سعيد الغانمي كاتب ومترجم عراقي يعيش في أستراليا، له أكثر من خمسين كتاباً مطبوعاً بين مترجم وموضوع. من أعماله المؤلفة: الكنز والتأويل (١٩٩٤)، ملحمة الحدود القصوى (٢٠٠٠)، ينابيع اللغة الأولى (٢٠٠٩)، حراثة المفاهيم (٢٠١٠).

١ ديوان السيد محمد سعيد الحبوبي، المقدمة، ص ٤٥.

٢ علي الوردي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج ٤، ص١٨٢.

٣ علي الوردي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج ٤، ص١٨٣.

٤ سعيد الغانمي: مئة عام من الفكر النقدي، ص ١٨.

٥ تعليقات الأب أنستاس ماري الكرملي على كتاب تذكرة الشعراء، ص٨٥.

٦ لونغريك: أربعة قرون من تاريخ العراق الحديث، ص٣٣٨.

٧ سليمان فيضي: مؤلفات مختارة، دار الساقي، لندن، ١٩٩٨.

الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر

بقلم نازك الملائكة

لعل القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو انها كلها محاولات لاحداث توازن جديد في موقف الفرد والامة بعد ان اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه ان تتخلخل بعض جهاته وتميل . وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا فلا تملك الامة الا ان تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحا . ولقد الفت المجتمعات الانسانية عبر التاريخ ، ان تقابل التجديد في كثير من الريبة والتحفظ فلا تتقبله الا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزا اقوى منها يدفعها الى ان تحمي نفسها من هذا الطارق المريب . وقد الفنا ايضا ان نرى المجددين يسخطون على هذا التردد الذي يقابل به تجديدهم ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الابداع . على ان النظرة الاجتماعية المتأملة لا بد ان تجعلنا اقل لوما للجمهور ، فما هذا التحفظ في الواقع الا صوت التماسك والاصالة في شخصية الامة التي ترفض ان تنهار بازاء كل فكرة جديدة تعرض والا لم تعد امة ولم يعد في امكانها ان تحفظ تراثها . ان التحفظ ، بالمعنى البايولوجي ، ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الانساني عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التي تعترضه . وذلك لان تقبلنا لاي رأي طاريء نصادفه يعني في حقيقة الامر ان نتهدم تهدما كاملا ثم نعيد بناء انفسنا بحيث تلتئم هذه المادة الغريبة مع المواد المسابقة التي اخترناها في اذهاننا ولذلك وحسب لا نستطيع ان نتكرم بقبول كل رأي يعرض علينا وانما لا بدلنا ان نتريث ونقاوم . ان طبيعتنا البايولوجية تفرض علينا هذا التحفظ بازاء الافكار ، كما تفرض علينا قواعد الصحة ان نتحفظ بازاء الحالات المفاجئة من الحرارة والبرودة والضغط ، والتحفظ في الحالتين يتضمن المحاولة الدائبة لاعداد الفكر والجسم اعدادا متدرجا لقبول الحالة الجديدة دونما تمزق او اذى . والحق ان كل راي جديد يعرض للامة يتضمن هزة كاملة لكيانها العقلي والنفسي، فلا تستطيع ان تقبله فورا وانما لا بدلها ان تعدل في مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة المقترحة .

لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض رد الفعل الاول الذي لقيته حركة الشعر الحر حين انبثقت أول مرة في العراق عام ١٩٤٩ . فقد قابلها الادباء والجمهور مقابلة غير مرحبة ورفضوا ان يتقبلوها وعدوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي . وانما كانت فكرة اقامة القصيدة العربية على « التفعيلة » بدلا من « الشطر » صادمة للجمهور لانها سألته ان يحدث تغييرا اساسيا في مفهومه عن الشعر ، وقد كان لا بد للجمهور العربي ، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة ، ان يتماسك في وجه هذا الطلب المفاجيء ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكانا .

لقد الف هذا الجمهور ان يرص له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات او اربعا في وحدة ثابتة اعتاد ان يسميها «الشطر» فاذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى امامه قصائد اشطرها لا تتقيد بعدد معين من التفعيلات فقد يرد شطر ذو تفعيلتين يليه آخر ذو اربع وثالث ذو تفعيلة واحدة . اعتاد الجمهور ان يكون البيت ذو الشطرين وحدة في القصيدة فاذا هو اليوم يقرأ شعرا حطم فيه استقلال البيت تحطيما متعمدا قضى على عزلته وادمجه في الابيات الاخرى . كان العروضيون يتحدثون مثلا عن وزنين متميزين اسمهما « الكامل » و « مجزوء الكامل » فاذا الشاعر الحديث يدمج الوزنين حين يريد ويعدهما وزنا واحدا لان تفعيلتهما واحدة .

والواقع ان ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر انها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على احداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير واطالة العبارة وتقصيرها . ولم تصدر الحركة عن اهمال للعروض كما يزعم الذين لا معرفة لهم به وانما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت الى خاصية رائعة في ستة من بحور الشعر العربي تجعلها قابلة لان ينبثق عنها اسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف اليه جديدا من صنع العصر .

وما كاد الجمهور العربي يتسامع بالدعوة حتى أسرع الى رفضها واساء الظن بها واتهمها . وكانت احب التهم الى قلوب المعارضين ان الشعراء الشباب قد احدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الاوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية . قالوا ان الحرية من القيود العروضية استسلام الى السهولة والرخاوة ولجوء الى الترف ، وان هذا الشعر الحر قضية هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعرا . والواقع انه ليس من الثابت فلسفيا ان الحرية اسهل من اتباع القيود . ولعل الامر ان يكون على العكس . وذلك لان كل حرية ، على الاطلاق ، تتضمن مسؤولية . لقد كانت الانسانية ، في كل زمان ومكان ، حريصة على قيودها فبقيت تجرها وتتمسك بها مع انها تحز عنقها وذراعيها ، لا لشيء الا لان هذه القيود تحمي من متاعب الحرية ومسؤولياتها ومآزقها ، وما القيود ،

اذا تأملنا ، الا طرق ممهدة مرصوفة تعطي الانسانية الامان والشعور بالاستقرار . انها اشبه بسياج عال يحمي المحبوسين فيه من احتمالات الضلال . والذهن الكسول يجد في القيود راحة لانها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال . وعلى هذا الاساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والنظم ورصفت الخطط المفصلة لكل مسلك انساني .

ان الحرية خطرة لانها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه ولن يقوى على مخاوفها الا من كان شديد الثقة بنفسه . واذا كان التقييد رصفا لطريق واضح لا تتيه فيه الخطى فان الحرية تترك الانسان وحيدا بازاء عشرات من الطرق عليه ان يختار منها ما يلائم رغباته وظروفه . وانه ليدري ان بعض هذه الطرق قد توردهموارد الدمار والهلاك . ولذلك يؤثر اغلبية البشر ان يقبلوا القيود ويعيشوا في ظلها آمنين . ولعلهم في صميم انفسهم ينظرون الى الحرية وكانها مقامرة غير مضمونة او معاهدة مع الشيطان . وهذا محزن للذهن المتأمل ، غير ان الانسانية كما قلنا تؤثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر . ومعها الحق .

على اننا ، ونحن نفند مزاعم المعارضة ، غير مضطرين الى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية ، فان الشعر الحر الذي يملأ الكتب والصحف اليوم يمدنا هو نفسه بالدليل على ان الحرية أصعب من التقييد . فلو انشأنا دراسة مفصلة تقوم على الاحصاء ، وقارنا بين الاغلاط العروضية الواردة في الشعر المعاصر قبل الشعر الحر وبعده ، لدلت النتائج على أن من اسهل الامور ان يقع الشاعر الذي يستعمل الاسلوب الحر في اغلاط الوزن والزحاف الى درجة تحز القلب . وابرز دليل على ما نذهب اليه ان الشاعرين الكبيرين نزار قباني وفدوى طوقان يكتبان قصائد بالاوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع اغلاط الوزن الا في قصائدهما الحرة . وان الناقد العروضي ليبتسم عاذرا حين يرى هذه الظاهرة الطريفة ، فلن يرتاب احد بسمو شاعرية نزار وفدوى وقد اعترف لهما العصر بالابداع ورهافة السمع . ولكن الشعر الحر مملوء بالمزالق ، وهو ينصب شركا ، فاذا لم يكن الشاعر حذرا كان من السهل ان ينتقل فجأة من « الرجز » الى « السريع » او « المنسرح » لمجرد ان « مستفعلن » تتصدر البيت وتخدع النظر .

*

واما السؤال الاعظم الذي دارت حوله مناقشات المعترضين على البدعة ، فقد انصب على الاسباب الداعية التي دفعت هذه الفئة الضالة من الشباب الى ان يتبنوا حركة لقلب الاوزان العربية . وقد ذهبوا في التأويل مذاهب شتى فقال البعض أن الشباب مولع بالاغراب والشذوذ ، وقال اخرون بان الجيل الجديد كسول يضيق بالجهد ولا يصبر على متاعب الشطرين واهوال القافية الموحدة فتخلص الى السهولة ، ورات فئة ثالثة ان الحركة بمجملها منقولة عن الشعر الاوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي .

والحق ان هذه المزاعم لا تخلو من مثل ذلك الصدق العفوي الذي نجده مصاحبا حتى لاكثر الاحكام بعدا عن رصانة التأمل ووضوح القصد . ولعل السذاجة في الحياة الانسانية الا تخلو من الحكمة خلوا تاما مهما بلغت درجتها . غير ان في امثال هذه الاحكام المتسرعة ، على كل حال ، تغاضيا لا يسكت عنه عن بعض الحقائق الاولية المتعلقة بالمجتمعات ونموها وتطورها . افتراه من الممكن ان تنشأ حركة في مجتمع ما ويستجيب لها جيل من الناس على مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون ان تمتلك جذورا اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه ؟ امن الجائز ان تنبعث هذه الحركة من اعماق الفراغ والسكون دونما جذور ولا روابط ولا مسببات ؟ وما الذي يجعل حركة ما تظهر في عصر معين دون عصر ؟

في الواقع ان الافراد الذين يبدأون حركات التجديد في الامة ويخلقون الانماط الجديدة ، انما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم الى سد الفراغ الذي يحسونه . ولا ينشأ هذا الفراغ الا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الامة . ويغلب ان يكون الفرد المبدع غير واع وعيا حقا لهذا التصدع ، غير انه مع ذلك يندفع الى التجديد الذي يعوض عما تصدع ، وهو في هذا مقود بمحتمات بيئية قاهرة لا قدرة له على مقاومتها . انه ليشعر بضغط داخلي مستبد يدفعه دفعا الى احداث هذا الجديد . ولعله في اندفاعه الى الابداع ينساق بعين الدافع القسري الذي يجعل ماء ذا مستوى عال يندفع الى اول بقعة منخفضة يصادفها فلا يكف حتى يملأها . ان تشبيهنا هذا ليس رديئا فلعل علم الاجتماع ان يقرنا على هذا الاعتراف بسطوة التيارات الاجتماعية على الذهن الانساني . هذا بالاضافة الى ان ما يسمونه بدعوة « الفن للحياة » تستريح الى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الاساسي لكل حركة ادبية .

ولعل الدليل على أن حركة « الشعر الحر » كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو ان محاولات وادها قد فشلت جميعا ، فما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الادباء العرب الثالث في القاهرة الى أن يعترف به رسميا ويدخله في ابحاثه الرئيسية . وهل في وسع المهاجمات مهما قويت واصرت ان تقتلع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربي ؟ ان حركة ما ليست عرضا خارجا يسهل نزعه بمقال او مقالات ، بمقاطعة او استنكار . وهذا لانها كما قلنا اندفاع محتوم لملء فراغ واقامة تصدع . والحق أن في امكاننا ان نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الامة العربية ان تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على اساس حديث، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث في حياتنا اليوم في مختلف المجالات .

ان العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق كثيرة ، ولكننا سنحصي منها في بحثنا هذا اربعة عوامل، وكلها كما سنرى تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية العامة

للفرد العربي المعاصر وترتكز الى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه .

واول هذه العوامل نزوع الفرد العربي المعاصر الى الهرب من الاجواء الرومانتيكية الى جو من الحقيقة الواقعية الصارمة التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا . وقد تلفت الشاعر الى الاوزان الشطرية القديمة فوجدها تتعارض مع هذه الرغبة عنده لانها من جهة مقيدة بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولانها من جهة اخرى حافلة بالغنائية والتزويق والجمالية العالية .

اما القيود التي تضيق آفاق الاوزان القديمة فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في شكليات لا فائدة لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد الى البناء والانشاء الى اعمال الذهن في موضوعات العصر . انه لا يريد ان يضيع جهوده في اقامة هياكل شعرية فارغة لها من الرصانة والهيبة اكثر مما يطيق . ولعل الرصانة الشديدة ان تكون منفرة للذهن العامل الذي يرمي الى ان يبني ويخلق وذلك لانها ليست اكثر من تقييد للحركة والانتاج . والشاعر المعاصر يريد ان يتحرك ويندفع . ان مشاكل العصر تناديه وهو لا يجد وقتا كثيرا لترف القيود وبطر القافية الموحدة . وفروض العمل والحياة المنتجة تتطلب ان يخلق لنفسه اسلوبا اكثر حرية واقل هيبة وجلالا . وهو في هذا اشبه بانسان يشتغل فلاحا ويضايقه ان يلبس ثيابا انيقة مترفة لانه يحتاج الى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل . ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق اسلوب الشعر الحر ببساطة اسلوبه وخلوه من الرصانة .

اما الغنائية فهي تنشأ عن الموسيقية العالية في الاوزان القديمة وتعطيها جوا من العاطفة المصطنعة والخيال . والغنائية ملازمة للتقييد لانها تتضمن مبالغة واسرافا في العواطف . فما يكاد الشاعر يقع في مأزق القافية الموحدة ويتلكأ عند البيت الواحد حتى يعتريه احساس بانه لا يعبر، وانما يكتب شيئا مترفا تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التي تقف في اخر البيت وتصر على ان تكون ابرز ما فيه. ولعل هذا الاحساس بالترف والفراغ هو الذي يجعل الشعر القديم حافلا بالاجواء المثقلة بالعنبر ونسيم الصبا والثياب الحريرية تجرها فتيات ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى . ان الشاعر المعاصر – وهو فرد في مجتمع يعمل ويبني – يضيق بهذا الجو الكسول النعسان، وهذه الجمالية المفروضة فرضا ، انه يريد ان يكون شعره مفكرا ايجابيا طويل العبارة فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية في الابحر الشطرية . وهو ينفر من هذه النبرة العاطفية الموسقة لانها لا تلائم نزوعه الى العمل والنشاط ، ومن ثم فهو يريد ان يحطمها ويخرج من قمقم الاحلام واوهام الف ليلة وليلة . لقد وجد في الشعر الحر مهربا من هذا الجو المثقل بالجواري والحرير ومصباح علاء الدين . وهو يطلب الواقعية حتى اذا كانت قاسية خشنة فيمد يديه ليلمس الحقيقة حتى ولو ادمتهما. واما لماذا يصلح الشعر الحر للتعبير عن حياة من الحقيقة ليس الجمال الحسي غايتها العليا فلأنه كما اشرنا يخلو من رصانة الاوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية . وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية ان تتبين في حركة الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم الحلم والاطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ولا موسيقى ولا اوهام . اما ثاني العوامل الاجتماعية في انبثاق حركة الشعر الحر فهو ان الشاعر الحديث يحب ان يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري جديد يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، انه يرغب في ان يستقل ويبدع شيئا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر . يريد ان يكف عن ان يكون تبعا لامريء القيس والمتنبي والمعري. وهو في هذا اشبه بصبي يتحرق الى ان يثبت استقلاله عن ابويه فيبدأ بمقاومتهما . ويعني هذا ان لحركة الشعر الحر جذورا نفسية وكأن العصر كله اشبه بغلام في السادسة عشرة يرغب في ان يعامل معاملة مستقلة فلا ينظر اليه وكانه طفل ابدا . ان حرقة الاستقلال هذه تساهم الى حد ما في دفع الشاعر الحديث الى البحث في اعماق نفسه عن مواهب كامنة غير مستغلة وعن قدرات وخصائص يمكن ان تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية متفردة خاصة تميزه عن اسلافه من قدماء الشعراء . وقد وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفسا لهذه الحرقة الطبيعية الى الاستقلال والابداع فثار عليها وسلك سبيلا جديدة . ولا ريب في ان هذه النزعة هي التفسير الوحيد للتطرف الذي غرق فيه بعض شعرائنا المجددين الذين ظنوا ان الاوزان القديمة عاطلة من القيمة وراحوا يتقززون حتى من القواعد الشعرية الرصينة التي رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة . ولن يصعب على الناقد المتزن ان يغفر لهؤلاء المتطرفين نزق اشطرهم ورعونة قوافيهم ما دام يدرك الاساس النفسي للمبالغة التي سقطوا فيها.

وثالث العوامل التي حتمت انبعاث الشعر الحر في حياتنا يقوم على طبيعة الفكر المعاصر وهو فكر ينفر مما نختار ان نسميه بالنموذج في الفن والحياة. ونقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها. وتلاحظ فكرة النموذج في الفن العربي القديم ما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومنائرها حيث التزيين يقوم على اساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة لا تتغير أو مجموعة وحدات منضمة في وحدة اكبر ، على ان تراعى في التكرار النسب المضبوطة ضبطا دقيقا. ان الاساس الذي قام عليه هذا الفن العربي عين الاساس الذي قام عليه شعرنا القديم . فقد كان الشطر او البيت يتخذ وحدة ويحافظ الشاعر على عزلة هذه الوحدة مراعيا المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التي يكررها الى نهاية القصيدة .

وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين فوجده يبيح له شكلا مقيدا بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة. ان الاشطر المتساوية والوحدات المعزولة لا بد ان تفرض على المادة المصبوبة فيها شكلا مماثلا يملك عين الانضغاط وتساوي المسافات . او لنقل ان هندسية

الشكل لا بد ان تتطلب هندسية مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل ، وذلك بمعزل عن حاجة السياق . والقوالب تفرض شكلها على المادة التي تنضغط في داخلها . واذا كانت القصيدة الشطرية ملزمة بالمحافظة على اطوال ثابتة ومسافات متناسقة فان المادة التي يعالجها الشاعر لا بد أن تصبح هي الاخرى ذات مسافات متناسقة وذلك بحكم قانون خفي يربط بين الشكل والمضمون ويجعل الواحد فيهما مؤثرا في الاخر متأثرا به في الوقت نفسه .

وابسط نتائج هذا الالزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات التي تنتهي بانتهاء الشطر ، واذا امتدت فالى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وتبني جدارا متينا يصعب على المعنى ان يتخطاه . ونحن نعلم يقينا انمن شروط البيت الجيد عند العرب ان يكون مستقلا في معناه وصياغته عما بعده . يضاف الى هذا ان الشطر لايسمح للشاعر بان يستعمل عبارة اقصر منه فكانلا بد للشاعرانينهي العبارة معه. وهكذا فرضتالاشطر المتساوية ان تكون العبارات متساوية الى حد ما، اومقسومة الى قسمين متساويين . وفي هذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي يميل الى التعبير فيستعمل عبارة قصيرةذات كلمتين احيانا . وقد يروق له ان تستوعب عبارة واحدة بيتين او ثلاثة . وقد يحب ان يقف في نصف الشطر ويبدأ عبارة جديدة تنتهي في نصف الشطر التالي . وكل هذا يعينه على احداث اثر معين او اثارة حالة نفسية يقصدها . والحقيقة ان هذا هو ما نصنعه في الحياة ايضا. فلو اصغينا الى رجل عامي يقص حكاية لالتفتنا الى ما يحدثه تنويعالاطوال فيعباراته من اثر عميق في المستمعين، وهذا ما يحرم منه الشاعر الذي يستعمل طريقة الشطرين والقافية الموحدة .

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا الى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريبا في عصر يبحث عن الحرية ويريد ان يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية . والواقع ان احدى خصائص الفكر المعاصر انه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقا شديدا ، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق الى ان يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتابة ، ولهذا امثلة كثيرة في مبانينا وبرامجنا وحياتنا . ولم تكن حركة الشعر الحر الا استجابة لهذا الميل في « العصر » الى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقا تاما . والواقع ان الحياة نفسها لا تسير على نمط واحد ولا تتقيد بنسبة ثابتة في احداثها وانما تجري بلا قيد ، لا بل ان اللغة ، وهي منبع كل فكر وكل شعر ، لا تتبع نماذج. اننا نتكلم بحسب الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسي مفروض . ولذلك ثار الشاعر المعاصر على اسلوب الشطرين وخرج الى اسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير .

واما رابع العوامل الاجتماعية التي دفعت بالشاعر الحديث الى ايثار الاوزان الحرة فهو الاتجاه العام في العصر الى تحكيم المضمون في الشكل ، وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر الى الانشاء والبناء والنهوض ، وهو ميل عام يستوعب مختلف مظاهر حياتنا . ان الشكل والمضمون يعتبران في ابحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه الا بتهديمه اولا . وان النقد العربي المعاصر لجدير بان يلتفت الى هذه الوحدة الوثيقة وينبه الى ما في هذا الفصل بين وجهيها من خطر على الفكر والامة . غير ان الحركات الاجتماعية والادبيةلا تخضع الى المنطق العقلي وانما يتحكم فيها منطق التطور الاجتماعي . ولقد جاء عصرنا هذا على اثر العصر المظلم الذي غلبت فيه على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعة الفارغة والاشكال التي لا تستجيب لحاجة حيوية . ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفا لاجيالمن الشعراءيكتبون الالغاز والاحاجيوالتشطيرات ولزوم ما لا يلزم وكل ما يدل على انهم لا يريدون ايصال مضمونمعين الى قرائهم وانما همهمان يخلقوا اشكالا مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب. وقد كان رد الفعل المباشر عند الشاعر المعاصر ان يتجه الى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية . وكانت حركة « الشعر الحر » احد وجوه هذا الميل لانه في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر . أن الشاعر الحديث يرفض ان يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر وانما يريد ان يمنح السطوة التحكمة للمعاني التي يعبر عنها . ونظام الشطرين كما سبق ان قلنا متسلط يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من اجل شكل معين من الوزن ، والقافية الموحدة مستبدة لانها تفرض على الفكر ان يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها .ومن ثم فان الاسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر . وكل هذا ايثار للاشكال على المضمونات بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها وان يبدع منها انماطا تستنفد طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة . ان كل ميل الى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه ، وهذا هو السبب فيما نراه من مبالغة بعض الناشئين في استعمال الاوزان الحرة حتى كادوا ينبذون الاوزان القديمة نبذا تاما .

★

هذه العوامل الاربعة تبدو لنا العوامل الرئيسية التي احاطت بحركة الشعر الحر ، ولكنها ليست العوامل كلها. ان من الممكن ان ننظر الى الحركة من زوايا اخرى فنرى فيها مظهرا لضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بها النقاد العرب ادبنا القديم ، وكأن هذا الادب كمال لا غاية

بعده . ولعل التقديس يعد في نظر الجيل العامل نوعا من الجمود وذلك يتضمن فكرة التحقق والاكتمال والوصول وهي فكرة تجعل العمل والجهد شيئا لا داعي له ولا فائدة فيه . وقد يكون جيلنا متبرما بمضمونات الشعر القديم، وعندما وجد ان اشباح الماضي تعشش في هذه الاوزان قرر ان يتركها فترة ليبني كيانا شعريا في اوزن جديدة ريثما يتاح له الاستقلال الكامل فيعود الى هذا القديم بنظرة اصفى وفهم اعمق .

وانه ليهمنا ان نشير الى ان حركة الشعر الحر ، بصورتها الحقة الصافية ، ليست دعوة لنبذ الابحر الشطرية نبذا تاما ، ولا هي تهدف الى ان تقضي على اوزان الخليل وتحل محلها، وانما كان كل ما ترمي اليه ان تبدع اسلوبا جديدا توقفه الى جوار الاسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة . ولا اظنه يخفى على المتابعين ان بعض الموضوعات تنتفع بالاوزان القديمة اكثر مما تنتفع بالوزن الحر . ولذلك لا نرى وجها نبرر به ميل بعض الناشئة الى ان يكتبوا كل قصائدهم بالاوزان الحرة . وقد سبق لنا منذ خمس سنين ان تناولنا هذه الظاهرة بالنقد المفصل في بحث مستقل . غير ان التطرف شيء مألوف في تاريخ الدعوات الادبية والاجتماعية ، ونحسب ان كل حركة تبدأ متطرفة اولا ثم ترتد الى الاعتدال بعد ان تشذبها التجارب وتصقلها الحاجة . ثم اننا على يقين من ان كثيرا من المغالين في استعمال الشعر الحر سيرتدون في السنين القادمة الى الاعتدال والاتزان ويعودون الى الاوزان الشطرية فيكتبون بها بعض شعرهم .

اما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها، وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض انصارها المتحمسين الذين حسبوا ان محاربة ادابنا القديمة جزء من اهداف الشعر الحر . وكأن من الممكن على الاطلاق ان نبدع نحن شيئا لم يساهم اجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل اليه منذ الف سنة . والواقع ان حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث ان تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه الى ابداع الجديد.

ولعل انكار القديم والمغالاة في النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الامم ، وقد لا يكون غريبا ان يحس الفرد العربي في هذه الفترة من حياته بشيء من هذا . ولكننا على ثقة من انه ، وهو سليل هذا التراث الخصيب ، لا يمكن ان يبقى في هذا المستوى طويلا ، ولا بد ان يسيطر على ابعاد نفسه كلها في المستقبل القريب . واذ ذاك سيبدو له الشعر الحر نقطة صغيرة في تاريخه الكبير، وسيدرك ، اول مرة ، ان اوزانه التي ابتكرها قد بلغت مرحلة النضج وباتت جزءا حيا من تاريخه الادبي العريق .

بغداد — نازك الملائكة

المغرب
آفاق
العدد رقم 76
1 يونيو 2008

الجمالي والمرجعي في النص الروائي
قراءة في كتاب " الكتابة والتناص في الرواية العربية " للحبيب الدايم ربي

عبد الرحمن التمارة



تمهيد

شكل البحث في التناص منطلقا أساسيا لهدم التصورات النقدية التي تنظر إلى النص الأدبي من زاوية سكونية ، فتعتبره نسقا لغويا منغلقا على ذاته . فالتفكير في التناص يسمح بخلق مسارب تقوض مبدأ " نقاء " النص الإبداعي وتهدم " عزلته " ، فيُبنى النص وفق مبدأ التداخل مع غيره من الأنساق النصية وغير النصية ، ناهيك عن تدعيم " حوارية النص " بناء على مرجعيتين الأولى فكرية والثانية جمالية . لهذا فقد جاء التفكير في التناص مُقرونا برؤية جمالية ودلالية تجاه مفهوم " الحوارية " الذي صاغه " باختين " وطورته " كريستيفا " ؛ باعتبارها مبدعة مصطلح " التناص " ، ومبرزة حدوده النظرية وتجلياته النصية في التحققات الإبداعية الشعرية والروائية خاصة .

وبناء على هذا التصور ، يعد التناص من المفاهيم النقدية التي تَمّ تشغيلها في الدراسات النقدية للأعمال الإبداعية ، لكشف كيفية بناء و انبناء الدلالة . مما يجعل التناص يتجلى في صورة بنية نصية ، ومصطلح نقدي ، ومنهج للتحليل والدراسة . وذلك ما نلمسه في المنجز النقدي " الكتابة والتناص في الرواية العربية : دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي

في خطط الغيطاني "[1] للناقد والمبدع المغربي "الحبيب الدايم ربي" . فكيف يبسط الناقد اشتغال "الكتابة" و "التناص" في النص الروائي "خطط الغيطاني"؟ وما هي الأبعاد والمرجعيات التي تؤطر هذا الاشتغال؟ وهل ينسحب التجلي النصي "للكتابة" و "التناص" على مستوى البنية النصية الشكلية للرواية أم على مستوى البنية الخطابية؟ وإذا كان عليهما معا، ألا يطرح هذا التمييز إشكالية تجنيس الرواية، فينتج عنها التباس بين المرجعي/ الخطاب والنصي/ الشكل؟

1- هيكلة الكتاب ومحتوياتها العامة

يجدر بنا قبل الإجابة عن الأسئلة أعلاه - ولضرورة منهجية- تحديد الإطار الهيكلي للمنجز النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية" والذي جاء كما يلي :

- مقدمة تضمنت الدوافع الكامنة وراء اختيار الموضوع، ورصد حدوده، ثم تحديد متن الاشتغال؛ حيث تحكم مبدأ "علمنة الممارسة النقدية" في الناقد، فجعله يركز بحثه على نص واحد هو "خطط الغيطاني"، وذلك تجاوزا لأي "إطلاقية" أو "تعميم" يفتقر لروح العلم مما يساهم في (تغييب جزئيات وتفاصيل ذات قيمة قصوى بدونها لا يستقيم فهم الظواهر (خاصة النصوص الأدبية) فهما سليما ودقيقا) (ص. 15). كما تضمنت المقدمة آفاق المعالجة النقدية للكتابة والتناص في النص الروائي، وتيارها النقدي المتمثل في (الشعرية بوجه عام، وشعرية المتخيل السردي بوجه خاص) (ص. 20)، ثم الخلفية النظرية والمنهجية التي تسند هذه المعالجة النقدية؛ خاصة الأجهزة النظرية والمفاهيمية المؤطرة للنقد السوسيونصي كما بدأ مع "باختين"، وطورته "كريستيفا"، وعمقه "بيير زيما". علاوة على مفاهيم نظرية التلقي مع رواد مدرسة كونستانس الألمانية، خاصة "ياوس" و "إيزر".

- الباب الأول، تضمن فصلين؛ الأول "من الكتابة إلى التناص" وتحكم فيه معيار "التحقيب"؛ لأن الناقد حاول أن يقترب من جذور "الكتابة" ومناقشة امتداداتها إلى حدود تبلور التناص" في سيرورة توحي بحركية النص الأدبي. أما الثاني "التناص من المفهوم إلى المصطلح" فجاء مؤطرا برؤيتين؛ الأولى تعريفية، والثانية تصنيفية.

- الباب الثاني، عمل فيه الناقد على الإجابة عن إشكالية تجنيس النص الروائي "خطط الغيطاني"؛ سواء ما تعلق بتجنيس الشكل، أم ما ارتبط بتجنيس الخطاب.

- الباب الثالث، تمفصل هو الآخر إلى فصلين، انصب الأول على معالجة اللغة والمتخيل الأسطوري في "خطط الغيطاني"، باعتبارهما من "آليات التناص". أما الثاني فتمحور حول "تذويت الملفوظات"، حيث يتحول الملفوظ السردي إلى خلفية نصية توجه القارئ صوب المتكلم في الرواية، وصورته الخاصة، ومدى استقلاليته النوعية.

- الباب الرابع، تضمن فصلين، انصب الأول على مقاربة "التشخيص اللغوي" في الرواية، وذلك من زاوية تفعيل مدونة "صورة اللغة" و"تنضيد اللغة" ذات السند الباختيني. أما الثاني "المرايا المتقابلة" فخصصه لمقاربة جمالية الفضاء النصي، عبر التركيز على رمزية البنية المعمارية ل"خطط الغيطاني" من جهة، وعلى جمالية "الانعكاس الذاتي" في النص الروائي كما بلورها الناقد "لوسيان دالومباخ" L. Dallenbach في مفهوم "الانشطار".

- خاتمة جاءت معبرة "عن أفق دلالي وفني"، فانطلق فيها الناقد أولا من تركيب النتائج والخلاصات، ومر ثانيا إلى الإجابة عن سؤال المنهجية والمنهج، وانتهى ثالثا إلى تقويم فني وفكري لنص "خطط الغيطاني"

2- الكتابة و التناص: دائرة التأسيس المفاهيمي

يتجه التأطير المنهجي للموضوع النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية" نحو تشغيل مدونة نقدية دقيقة، عمد من خلالها الناقد إلى التأسيس المفاهيمي، عبر تفعيل مبدأ التنظير التاريخي في دراسة "الكتابة" و"التناص" داخل النص الروائي؛ بيد أن التأريخ عند "الحبيب الدايم ربي" لا يتخذ بعدا تحقيبيا واستعراضيا للأفكار المتعلقة بـ"الكتابة" و"التناص"، بناء على زمنية تداولهما ولحظة تحولهما، بل يتخذ صورة تأريخ نقدي ولود ومنتج؛ لأنه يتمفصل إلى تأريخ إبستيمي، وآخر تحليلي.

قد يسمح هذا التصنيف برصد دقيق لمكوني الكتابة والتناص، وإبراز كيفية اشتغالهما في النص الأدبي؛ لأنه من زاوية الماهية تبدو الحدود متداخلة بين الكتابة والتناص، بحكم انبنائهما على مبدأ الامتداد المفضي إلى إغناء الظاهرة الأدبية في ديناميتها التطورية، وجعل الحدود بين الكتابة والتناص وهمية. لهذا فحينما ننظر إلى "الكتابة" باعتبارها (ظاهرة

بينية : فهي كيان يشتغل، في استقلال نسبي، وفق قواعده الخاصة وضوابطه المحايثة، وهي في الآن عينه مندمجة في كيانات أخرى، الأمر الذي يجعلها منغلقة بمقدار ومنفتحة بمقدار، تبعا لنزوعها إلى ربط الشكلي بالجوهري، الفردي بالجماعي، الجمالي بالمعرفي، الإبداعي بالاجتماعي. .) (ص. 33)، فإننا نستحضر بشكل مضمر "التناص" باعتباره عنصرا بنائيا للنص الأدبي ومنه الروائي؛ لأنه (ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص)[2] من جهة، كما أن الكتابة تؤكد الحوارية التناصية بين النصوص الأدبية من جهة ثانية. مما يدفع للتفكير في تشكل التناص في الرواية بناء على جدلية الداخل والخارج، انطلاقا من كون النص الأدبي (خاضعا لتوجه مزدوج؛ نحو نسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين)، ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب)[3].

ويبقى البحث في ماهية "الكتابة" و "التناص" منطلقا جوهريا اتخذه الناقد للتأسيس المفاهيمي لهذين المصطلحين النقديين، فكانت المقاربة مؤسسة على تفكيك بنية الجذر، وتتبع مسار الامتداد. هكذا خضع البحث لمسار تطوري؛ فكان الانطلاق من تقريب الجذور الأولى لانبثاق "الكتابة" من رحم "المنطوق" (ص. 28)، مرورا بالنظر في انتقال مفهوم "الكتابة" من صيغته الأولى المقترنة بالتدوين إلى صيغته الجديدة بفعل ظهور الطباعة (ص. 29)، وصولا إلى صياغة تعاريف لغوية عامة لا تنظر للجانب الوظيفي في مجال الأدبي (ص. 30)، انتهاء برصد بدايات الوعي "بالكتابة" باعتبارها مجالا نظريا شديد الصلة بالظاهرة الأدبية، بل تعد جوهر الفعل الإبداعي عموما كما عبرت عنها أعمال بلانشو، سارتر، بارت، دريدا، كريستيفا، . . إلخ، التي شكلت (محطات أساسية في طريق رد الاعتبار إلى الكتابة باعتبارها "جوهر الأدب" وتحويلا لمراكز الاهتمام فيه) (ص. 31).

وشكل الحديث عن الكتابة عند الناقد "الحبيب الدايم ربي" منطلقا نحو مساءلة فعل القراءة بحكم العلاقة الجدلية بينهما، لأن (فعل القراءة وفعل الكتابة يتطلبان تبادل المواقع)(ص. 35). مما يجعل الإبداع الروائي "كتابة" لا يمكن فك مغالقها وبناء دلالتها خارج فعل القراءة؛ حيث يثمر هذا التواصل التفاعلي تنوع الدلالات النصية، بحكم اختلاف التأويلات التي تقترحها الذات المتقبلة في صيرورتها التواصلية مع النص الروائي، بحكم أن (النص كمفهوم نظري وكممارسة إبداعية، كيان زئبقي متأب عن كل التحديدات والترسيمات) (ص. 44). فيبقى النص الروائي بناء لغويا تتحاور بداخله عدة خطابات

لغوية وغير لغوية، مما يؤكد أهمية التناص في بناء النص الأدبي؛ حيث (يمثل التناص Intertextualité كآلية نصية وقرائية، واحدة من التقنيات الخطيرة التي تلجأ إليها الكتابة في بناء "النص الأدبي" على أنقاض نصوص أدبية وغير أدبية، وتزداد خطورتها حين تتحكم في هذه الحقيقة مقصدية واعية بها) (ص. 43). وهذا ما يجعل "الكتابة" و"التناص" خاضعين لمبدأ التعالق الجدلي والتفاعل البنائي، لأن (الكتابة تعتمد التناص كآلية استراتيجية في بناء النص وقراءته وتأويله، والتناص، بدوره، يحتاج إلى الكتابة كي يتمرأى ويشتغل في النص)(ص. 46).

وتظل مقاربة علاقة الكتابة والتناص رهينة بضبط الإطار النظري لهذا الأخير، مما تطلب من الناقد البحث في نشوء وامتدادات التناص؛ بدءا بالتعريف الذي صاغته "كريستيفا"، بناء على اجتهادات "باختين" (ص. 55) الذي جعله مبنيا على الحوار والتهجين والأسلبة (ص. 56)، مرورا بمجهودات "ج. جينيت" الذي قدم نمذجة تؤكد تحقق التناص على مستوى الأجناس الأدبية (ص. 58-59)، وصولا إلى "ج. ريكاردو" ومفهوم "التناص العام" (ص. 59)، و"ل. دالومباخ" ومفهوم "الإنشطار" (ص. 59). ليتضح أن التناص هو (استحالة العيش خارج النص اللامتناهي)[4]، لأن النص الأدبي يمتلك بنية فنية ودلالية تعبر عن (حوارية بين واقعين (نصين) من طبيعتين متباينتين في نص واحد، إنه كلام عن تمظهر المعيش كلغة في بنية النص، عن تجلي تكوين النص وأصله Géno-texte في ظاهر النص Phino-texte) (ص. 97). فيغدو التفكير في التناص تفكيرا في "العلاقات التناصية" المتنوعة والمحكومة بآليات دقيقة تساهم في التداخل والتفاعل اللغوي والنصي مثل: التحقيق، والتحويل، والخرق.

وأفضى حديث الناقد عن الكتابة والتناص في النص الإبداعي "خطط الغيطاني" لجمال الغيطاني إلى الخوض في الالتباس الأجناسي للكتابة الخطاطية. وقد تحكم في هذا الالتباس غياب تصنيف أجناسي لمؤلف "خطط الغيطاني"، لتبقى المكونات النصية والمرجعية أساسية في تحديد الهوية الأجناسية. لذلك، فالطبقات النصية والعناصر الفنية جعلت "خطط الغيطاني" رواية، كما تعكسه عناصرها البنائية: أحداث، لغة سردية، زمن، مكان، محكيات متنوعة،.. إلخ، وقرائنها التأويلية؛ مما يعني أن ("خطط الغيطاني" تجربة كتابية تحفر مسارها في اتجاه البحث عن افق للرواية العربية وإن كان لا

يحسم في جنسية هذا العمل.) (ص. 96). فضلا عن ذلك فالالتباس الأجناسي لـ "خطط الغيطاني" ناجم عن تنوع المرجعيات الخطابية: تاريخية، وواقعية، وأسطورية، ليتماشى تصور الناقد مع رؤية "باختين" التي تقر أن (الرواية هي نوع أدبي ذو طبقات متعددة)[5]. مما يجعل الكتابة والتناص في متخيل "خطط الغيطاني" يؤكدان التعايش الجمالي، المفضي إلى تعميق جمالية الاندماج بين عدة مرجعيات خطابية في النص الإبداعي، الذي تحول إلى (نوع من الإنتاجية)[6]؛ إنتاجية امتدت لالتقاط قضايا التاريخ في امتداداته الثلاثية، الماضي والحاضر والمستقبل (ص. 99)، وعناصر الواقع (ص. 102) بتجلياته الإحالية والشخصية (من الشخوص) والتيماتية، ومكونات الأسطورة (ص. 112) بعناصرها الخارقة والخرافية والغيبية. كل ذلك جعل المرجعيات الخطابية المتنوعة تدعم التناص وتخدم الكتابة، (مما يزكي فرضية كون الغيطاني في خططه يسخر الأسطورة والتاريخ والواقع لخدمة الكتابة لا العكس) (ص. 116).

3- سوسيولوجية الكتابة والتناص

تعلن رواية "خطط الغيطاني" عن بعدها السوسيولوجي، من زاوية مطارحة الناقد للكتابة والتناص، عبر اللغة الروائية، باعتبارها نسقا لسانيا واجتماعيا، لذلك (لا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللساني نفسه)[7]. لهذا، حاول "باختين" أن يقدم تصورا شموليا للنص الروائي، الذي يغدو مجالا حواريا للتنويعات اللغوية والأصوات السردية والنصوص الإبداعية. وهو ما عمقته "كريستيفا" في مقاربتها للتناص وبعده الاجتماعي، ليتضح (أن النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه)[8].

نفهم، من هذا، أن النص الروائي لا يعكس واقعا بل يقدم تصورا عنه، لأن اللغة نسق لساني لا يمكنه التقاط الواقع في صورته الميكانيكية بل يوصل دلالات هذا الواقع. فتغدو اللغة الروائية، من منظور الناقد، "آلية تناصية" تتخذ تمظهرات عديدة في "خطط الغيطاني"؛ حيث امتلك التناص بعدا سوسيولوجيا عبر حوارية عدة أنماط لغوية يحصرها "باختين" في ما سماه بـ "صورة اللغة" و "تنضيد اللغة"[9].

ويكشف الحضور اللغوي المتعدد والمتنوع في نص الغيطاني عن سوسيولوجية الكتابة والتناص. ويبرز الناقد "الحبيب الدايم ربي" ذلك بدراسة اللغات المنقولة "نقلا أمينا" من أصولها ومصادرها النصية، واللغة المحولة عبر فعل المحاكاة الافتراضية لبنيات أسلوبية ولغوية مختلفة قديمة وحديثة. هكذا، فحضور لغة القرآن الكريم والشعر والتصوف والتعليم والإخبار والأغاني والمستنسخات والإعلانات والخطب. . . إلخ، في "خطط الغيطاني" تعبر عن تفاعل حواري بين عدة مرجعيات اجتماعية ومعرفية، مما يساهم في (تحول النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس التحويل الإبستيمولوجي والاجتماعي والتاريخي)[10].

ويتجاوز البعد الاجتماعي في "خطط الغيطاني" بنية اللغة صوب المتخيل الروائي، خاصة المتخيل الأسطوري في مرجعياته الإسمية (ص. 138-139) والفعلية؛ لذلك فإن (خطط الغيطاني جعلت من المتخيل الأسطوري عنصرا بانيا لا غنى عنه في بلورة المسار السردي الذي تنتجه ذات كاتبة) (ص. 143).

4- الجمالي والمرجعي في النص الروائي

يبني الناقد "الحبيب الدايم ربي" جمالية الاندماج بين الاستيتيقي والمرجعي في نص "خطط الغيطاني" عبر تعميق البحث في "صورة اللغة" بمفهوم "باختين"[11]. وقد اعتمد الناقد مبدأ الإنتاجية في التفاعل مع المفاهيم الباختينية، مما جعل الجمالي والاجتماعي يتفاعلان في بنية الرواية، بل يتعمق الوعي بالعالم الروائي عبر علاقتهما الجدلية.

ويعمق الناقد البحث في الجمالية النصية عبر مساءلة "الفضاء النصي" للرواية، مادامت "خطط الغيطاني" (تتأسس على تركيبات بصرية (كتابية) متنوعة، مألوفة في فن الخطط وغير مألوفة في الكتابة الروائية) (ص. 187). فتنبني، بذلك، الأفضية في النص الروائي على جدلية الانغلاق والانفتاح، وعلى آليات تقنية وفنية كالتكرار والتجاور والتشذير. وتعد اللغة حجر الزاوية في دمج المكون الاستيتيقي والمرجعي في الرواية؛ حيث يضطلع "التشخيص اللغوي" بمهمة الايهام بواقعية الحدث. لذلك فالناقد "الحبيب الدايم ربي" يدعم افقه النقدي، الرامي إلى تعميق جمالية الاندماج بين الجمالي والمرجعي في النص الروائي، بكشف جمالية الالتباس والإدهاش، التي تخلقها اللغة لدى المتلقي

(لدرجة أن الالتباس، المبني على التشخيص اللغوي والاشتراك اللفظي، قد يصل بهذا "القارئ-الكاتب" درجة التشكيك فيما إذا كان بصدد مكونات رمزية أو هو إزاء مكونات مادية) (ص. 194).

وتستمد الرواية أهميتها، عند الناقد، من جمالية التداخل الفضائي؛ حث يتعمق التعالق بين الجمالي والمرجعي عبر الانشطار الروائي -بلغة دالومباخ- ببنياته الوظيفية في نص "خطط الغيطاني"، لأن (الانشطار المدمج عضويا بالنص الخططي ذي الظاهر والباطن، والقائم بوظيفتي تأمل الكتابة وتأمل المعمار ما ينفك يؤجج التوتر بين النص وأبعاضه) (ص. 206).

على سبيل الختم

خلاصة القول إن المنجز النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية: دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني" للناقد والمبدع "الحبيب الدايم ربي" مقاربة عميقة لبعض العناصر النصية البنائية للرواية: الكتابة والتناص؛ مقاربة أفضت إلى تشييد نسق نقدي يشتغل على جمالية الاندماج بين الجمالي والمرجعي داخل نص روائي ملتبس في هويته الأجناسية. ويتبين أن القراءة النقدية لـ"خطط الغيطاني" دعمت أهمية اللغة في تجسير الهوة النظرية بين الكتابة والتناص، وساهمت في إبراز قدرة اللغة، بأنماطها وبمجالاتها التعبيرية المتنوعة، على تحقيق جمالية الاندماج؛ لأن (التناص والانعكاس الذاتي للأدب ليس ملمحين محددين بطريقة نهائية، ولكنهما شكلان بارزان لاستخدام اللغة)[12]. وهو ما يؤكده الناقد "الحبيب الدايم ربي"، مركزا على حركية اللغة واشتغالها النصي وانفتاحها على بنيات تعبيرية متنوعة: (إن كتابة التناص في "خطط الغيطاني" تعددية لا على صعيد اللغات الموظفة فقط، وإنما على صعيد توظيف النصوص اللغوية وغير اللغوية، وخرقها ثم إعادة خلقها من جديد) (ص. 214). وذلك ما يجعل اللغة الروائية قوية في تعميق الربط بين الكتابة والتناص، فيتم تفعيل إنتاجية النص الروائي، وتحقيق جمالية التداخل بين الفني والمرجعي، وتعطيل كل مظاهر الانفصال بينهما.

الهوامش

(1) الحبيب الدايم ربي، "الكتابة والتناص في الرواية العربية: دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004، وأرقام الصفحات في المقال التي لا تحيل على الهوامش هي أرقام صفحات الكتاب.

(2) تزفيتان تودوروف، "ميخائيل باختين: المبدأ الحواري"، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص. 124.

(3) جوليا كريسطيفا، "علم النص"، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط. 2، 1997، ص. 9-10.

(4) حافظ محمد جمال الدين المغربي، "التناص. المصطلح والقيمة، علامات في النقد"، المجلد 13، ج. 51، مارس 2004، ص. 275.

(5) ميخائيل باختين، "الملحمة والرواية"، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط. 1، 1986، ص. 26.

(6) O. Ducrot/T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd. Seuil, 1972, p. 443.

(7) د. حميد لحمداني، "النقد الروائي والإيديولوجيا"، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ط. 1، 1990، ص. 33.

(8) جوليا كريسطيفا، "علم النص"، مذكور، ص. 9.

(9) ميخائيل باختين، "الخطاب الروائي"، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987، انظر على التوالي الصفحات: 52 - 108.

(10) جوليا كريسطيفا، "علم النص"، مذكور، ص. 13.

(11) تتحقق "صورة اللغة" عند باختين عبر (ثلاثة أصناف أساسية: 1/ التهجين. 2/ تعالق اللغات القائم على الحوار. 3/ الحوارات الخالصة) (ص. 108). ضمن، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، مذكور.

(12) جوناثان كولر، "مدخل إلى النظرية الأدبية"، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط. 1، 2003، ص. 53.

سوريا
المجمع العلمي العربي
العدد رقم 1
1 يناير 1986

الجن وأحوالهم في الشعر الجاهلي

عبد الغني زيتوني

لم تكد تخلو أمة من الأمم القديمة من الاعتقاد بوجود عالم غير مرئيّ في هذه الحياة، يزخر بمخلوقات تملك قوىً خارقة، تصنع الخير والشرّ، دعيت تارة بالآلهة، وتارة بالجن، وتارة ثالثة بالأرواح. فإذا بحثنا في أخبار العرب الجاهليين وتصوراتهم فإننا نجد أنهم كانوا يتخيلون وجود كائنات خفية، لها قوى خارقة، تملأ بواديهم وفلواتهم، وتتصف بمقدرة عظيمة وسطوة جبارة تنفعان حيناً، وتضران أحياناً كثيرة. وقد دعوا هذه الكائنات بالجن.

فما المقصود بالجن؟ جاء في لسان العرب (جنن): «الجنُّ: نوع من العالَم، سموا بذلك لاجتنانهم عن الأبصار، ولأنهم استجنّوا من الناس فلا يُرون. والجمع جِنّان. وهم الجِنَّةُ ... والجِنّيُّ: منسوبٌ إلى الجنّ أو الجِنَّة .... والجانُّ: أبو الجن، خُلق من نار ثم خَلق منه نسلَه ...».

عالم الجن:

لقد عرف العرب الجاهليون الجن معرفة واسعة، حتى بلغ بهم الأمر أن جعلوا الجن عالماً شبيهاً بعالمهم في الجزيرة العربية. ذلك أن الجن يتألفون من عشائر وقبائل تربط بينها رابطة القربى وصلة الرحم، فمن قبائلهم الشهيرة قبيلة «مالك بن أُقَيْش»[1] وقبيلة «بني الشيصبان»[2].
أما سكناهم فهي الأماكن المقفرة والمنازل المهجورة، ذلك «أن الأعراب تزعمُ أن الله، عز ذكره، حين أهلك الأمة التي كانت تسمى وَبار، كما أهلك طَسْماً وجديساً وأمياً وجاسماً وعملاقاً وثمود وعاداً، أن الجن سكنت

في منازلها وحمتها من كل مَنْ أرادها »[٣] . وقد ذكر الأعشى حِجراً ، وهي ديار ثمود البائدة ، وكيف أن الجن قد اجتمعت حولها تصوّت وتصيح[٤] :

أو لم تَرَيْ حِجْراً وأنتِ(م)حكيمــةٌ ولمــا بهــا
إن الثعــالب بــالضحى يلعبْنَ في محرابهــا
والجن تعــزف حــولهــا كالحُبْشِ في محرابهــا

إن الشعراء الجاهليين قد أسهبوا كثيراً في وصف الأماكن المقفرة والفلوات الواسعة التي قطعوها ، وهم يسمعون عزيف الجن في نواحيها . ويظهر أن ذلك العزيف لايسمع إلا في مجاهل الصحراء المخيفة ، وفي المفاوز البعيدة في أحشاء الجزيرة العربية . فهذا الأعشى أيضاً يصف إحدى هذه المفاوز في قوله[٥] :

وبهاءَ تعــزف جِنّــانُهــا مَنــاهِلُهــا آجنــاتٌ سُــدُمْ

كما يوغل في تصوير رهبة البادية التي تنبعث في أرجائها صيحات الجن المرعبة[٦] :

وبلدةٍ مثلِ ظهر الترس موحشةٍ للجن ، بالليل ، في حافاتها زجَلُ

وذلك زهير بن أبي سلمى يصور في شعره بلدة نائية عن العمران ، قد توطنت فيها الجن فأصبحت ممتلئة بأصواتهم المخيفة ، حتى إن الثعالب لتصرخ مذعورة منها[٧] :

وبلــدةٍ لاتُرام خــائفــةٍ زوراءَ مغبرّةٍ جــوانبُهــا
تسمع للجن عــازفين بهــا تضبحُ من رهبــةٍ ثعــالبُهــا

وذكر طرفة بن العبد في شعره طريقاً مجهولة ، قد توطنها الجن منذ أقدم الأزمان فهم يملؤون جنباتها بصيحاتهم وصرخاتهم[٨] :

وركوبٍ تعزف الجن به   قبل هذا الجيل من عهد أبدْ

وكذلك فإن بشر بن أبي خازم يصور أرضاً قفراً ، في وقت الظهيرة ، حيث الشمس ترسل لهيبها وشواظها على الرمال ، هذه الأرض لامؤنس فيها إلا عزيف الجن ، وياله من أنسٍ موحش[٩] :

وخَرْقٍ تعزفُ الجِنّانُ فيه   فيافيه يطير بها السِّهامْ

والجن في تصور الجاهليين لايكتفون بارتياد الأماكن المقفرة والمنازل المهجورة . وإنما يتخذون مطاياهم من حيوانات الصحراء متنقلين عليها ، ولاسيما الحيوانات التي تعيش في مواطنهم ، كالنعام والظباء واليرابيع والقنافذ والحيات والعقارب وماشابهها[١٠] .

وقد قدمنا أن الجن تكوّن قبائل لها زعماؤها ، وربما ظهر أفرادها للعرب وتكلموا معهم بكلام يفهمونه . فمن ذلك شعر ينسب إلى شمر بن الحارث الضبي ، وصف فيه اجتماعه بنفر من سادات الجن ودعوته لهم إلى الطعام[١١] :

ونارٍ قد حضأْتُ بُعيد هَدْءٍ   بدارٍ لاأريد بها مقاما
سوى تحليل راحلةٍ ، وعينٍ   أكالئها مخافة أن تناما
أتوا ناري فقلت : منون ، قالوا :   سَراةُ الجن ، قلتُ : عموا ظلاما
فقلتُ : إلى الطعام ، فقال منهم   زعيمٌ : نحسدُ الإنسَ الطعاما

فإذا حدث أن قَتَل إنسانٌ أحدَ أفراد الجن ، عامداً أو خطأً ، فإن قبيلته تثور ثائرتها ، وتنهض للثأر من القاتل الإنسي وقبيلته ، كما هي عادة الجاهليين في الثأر . ولايحدث ذلك في هدوء ، وإنما تتبعه ضجة صاخبة وغبرة عظيمة تكاد تحجب السماء عن الأعين ، مما يدخل الرهبة في نفوس البشر .

ومصداقُ ذلك هذه الخرافة التي وردت عن الجاهليين إذ زعم أن جنياً أتى إلى مكة وطاف بالكعبة ثم عاد ، حتى إذا كان في بعض دور بني سهم قتله رجل منهم ، فثارت بمكة غبرة عظيمة لم تُبصر لها الجبال ، وأصبح من بني سهم على فرشهم موتى كثير من قتل الجن . فنهضت بنو سهم وحلفاؤها ومواليها وعبيدها ، فركبوا الجبال والشعاب ، فما تركوا حية ولا عقربا ولاخنفسا ولاشيئاً من الهوام إلا قتلوه لأنها مطايا الجن . فأقاموا بذلك ثلاثا ، فسمعوا في الليلة الثالثة على جبل أبي قبيس هاتفاً يهتف بصوت له جهوري : « يامعشر قريش : اللهَ اللهَ فإن لكم أحلاماً وعقولاً ! اعذرونا في بني سهم ، فقد قتلوا منا أضعاف ماقتلنا منهم ، ادخلوا بيننا وبينهم بالصلح ، نعطيهم ويعطوننا العهد والميثاق ألا يعود بعضنا لبعض بسوء أبداً » . ففعلت قريش ذلك ، واستوثقوا لبعضٍ من بعض ، فسميت بنو سهم « الغياطلة » قتلة الجن[٣] .

ومن هنا نجد أن الجن ، في زعم الجاهليين ، أشبه شيء بالبشر ، وخاصة بالعرب ، فهم يعتقدون في مكة اعتقاد العرب فيها ، فيطوفون بكعبتها ، ثم هم يثأرون لقتلاهم ، وإذا حزبهم الأمر تحالفوا مع الإنس كما تتحالف القبائل العربية على عدم الاعتداء .

صورة الجن :

إذا أردنا معرفة الجني وصورته الحقيقية ، في أذهان العرب الجاهليين ، فإننا لانكاد نعثر على نص يوضح لنا هذا الأمر ، وإنما توجد هنالك صفات عامة ألصقها بعضهم بالجن ، ومع ذلك فإن صورة الجني تبقى مبهمة غير واضحة المعالم . فالشاعر لبيد بن ربيعة يذكر في معلقته جن البديّ ، ويصفها بأنها راسية الأقدام ، مما قد يوحي بأنه يتصور الجن

ذوي قامات مديدة وأرجل طويلة ، ومن ثمَّ فإن أجسامهم ضخمة هائلة[١٣] :

وكثيرةٍ غرباؤها مجهولة ... تُرجى نوافلُها ويخشى ذامُها
غُلْبٍ تشذَّر بالذُّحول كأنها ... جنُّ البديّ رواسياً أقدامُها[1]

ويبدو أن الجن يتفاوتون في الأحجام والأشكال ؛ فمنهم العامة ومنهم المردة عتات الجان ، وربما كان هؤلاء هم الذين يكلّفون أصعب المهام . وقد أشار الأعشى في شعره إلى أحد أولئك المردة ، حيث انتصب في عمق البحار ، يحرس لؤلؤة كبيرة ، مانعاً عنها الغواصين الذين يبذلون جهدهم في الوصول إليها والظفر بها[١٤] :

ومارِدٌ من غواةِ الجن يحرسها ... ذونيقة مستعدٌ دونها تَرَقا[2]
ليست له غفلةٌ عنها يُطيف بها ... يخشى عليها سُرى السارين والسَّرَقا

وأقوى أنواع الجن لها أمكنة معينة ، ولعل أهمها أرض عبقر . وقد بيّن الجاحظ أن العرب الجاهليين تفرق بين مواضع الجن إذ قال : « فإذا نسبوا الشكل منها إلى موضع معروف فقد خصوه ، من الخبث والقوة والعرامة ، بما ليست لجملتهم وجمهورهم ... ولذلك قيل لكل شيء فائق أو شديد : عبقري »[١٥] . فجن عبقر جن متميزون من جملتهم وجمهورهم بالخبث والقوة والعرامة ، ولعلهم متميزون أيضاً بالشكل والصورة . وقد ذكر زهير بن أبي سلمى جن عبقر ، مشبهاً فرساناً بهم ، في قوله[١٦] :

---

(1) [البديّ : وادٍ لبني عامر بنجد . وقيل : البديّ في هذا البيت البادية . انظر معجم البلدان (البديّ) ، وديوان لبيد : ٣١٧ ، وشرح القصائد السبع لابن الأنباري : ٥٨٧ / المجلة] .

(2) [التَّرَق : شبيه بالدَّرَج ، ودونها : يعني دون الدرة . (اللسان ـ ترق) / المجلة] .

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم طوالَ الرماح لاضعاف ولاعُزْلَ

بخيلٍ عليها جِنَّةٌ عبقريّةٌ جديرون يوماً أن ينالوا فيستعلوا

وشبه حاتم الطائي الفتيان الأقوياء على الخيل ، وهم يشهرون رماحهم ، بجن عبقر[١٧] :

عليهنَّ فتيانٌ كجِنَّةِ عبقرٍ يهزون بالأيدي الوشيج المقوّما

مقدرتهم :

إذا كانت صورة الجن غامضة في الشعر الجاهلي فإن مقدرتهم الفائقة تبدو جلية واضحة . فإذا أرادوا وصف الفرسان بالقوة الشديدة والشجاعة الباسلة فإنهم يشبهونهم بالجن ، مما يدلّ على تصورهم الجن ذوي مقدرة عظيمة وقوة هائلة . ففضلاً عن الأبيات السابقة فإن النابغة الذبياني يشبه الفرسان الأشداء بجن على ظهور الخيل[١٨] :

جِنٌّ عليها مساعيرٌ لحربهم شمُّ العرانين من مُرْدٍ ومن شِيبِ

ويقول أيضاً في صورة مماثلة[١٩] :

وضُمْرٍ كالقِداحِ مُسوَّماتٍ عليها معشرٌ أشباهُ جِنِّ

والجن في مقدرتهم أن يبنوا البناء المؤلف من أعمدة كبيرة وحجارة ضخمة ، يعجز البشرُ عن حملها أو جلبها من أمكنتها . لذلك نسب كثير من العرب الجاهليين بناء مدينة تدمر إلى الجن ، ويؤكد النابغة هذه النسبة في قوله مادحاً النعمان بن المنذر[٢٠] :

ولا أرى فاعلاً في الناس يشبهه وما أحاشي من الأقوام من أحدِ

إلا سليمانَ إذ قال الإلهُ له قم في البريّة فاحددها عن الفَنَدِ

وخيِّسِ الجنَّ إني قد أذنتُ لهم يبنون تدمر بالصُّفّاح والعَمَدِ

لقد اعتقد العرب الجاهليون أن الجن يسخرون تلك المقدرة الخارقة في أمرين هما : الخير والشر .

قوى الخير وشياطين الشعراء :

إن الجن قد ينفعون الناس إما رداً على جميل صنع لهم ، وإما إذا كانوا يملكون موهبة شعر فإنهم حينذاك يلازمون شعراء معينين ، يلهمونهم النظم ويوحون إليهم بالجيد من القول .

ففي تصور الجاهليين أن بعض أماكن الجن تمتلئ بالرزق الوفير ؛ فهي بحسب قول الجاحظ : « من أخصب البلاد وأكثرها شجراً وأطيبها ثمراً ، وأكثرها حباً وعنباً وأكثرها نخلاً وموزاً »[٣١] . والعرب الذين يسكنون قرب تلك الأماكن ، ولايكون بينهم وبين الجِنَّة عداء ، فإنهم ينعمون بتلك الخيرات وتطيب لهم الحياة وتقر أعينهم بذلك الجوار[٣٢] .

وإذا أعان أحد العرب جنياً من غير أن يشعر ، فإن هذا الجني لاينسى المعروف ، وإنما يظل منتظراً فرصة يكون فيها العربي محتاجاً إلى المساعدة ، عند ذلك يقدم له العون ويجزيه خير الجزاء[٣٣] .

ومن المعروف أن اليونانيين القدماء كانت لهم آلهات للشعر ، يستلهمونها قصائدهم ويتغنون بما تمنحهم من صور جميلة وأخيلة مبتكرة . وكذلك كان شأن الشعراء الجاهليين ، إذ كانوا يدعون أنهم يتلقون الشعر من كائنات تتمتع بمزايا خارقة ، لكنهم لم يجعلوها آلهات أوربات ، وإنما تخيلوها شياطين من الجن . فكانوا « يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً ، يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر »[٣٤] .

فمن ذلك ماكان يدعيه الأعشى من أن له جنياً اسمه مِسْحَل ، يلازمه ويلقي على لسانه الشعر ، فينتصر به على الخصوم والأعداء ، ويفحم به الشعراء الهجائين . وقد صور ذلك في قوله يهجو قوماً استعانوا عليه بشاعر يدعى جهنَّام ، فاستعان عليهم بشيطانه[٣٥] :

فلما رأيتُ الناسَ للشر أقبلوا وثابوا إلينا من فصيح وأعجمِ

دعوتُ خليلي مِسْحلاً ودعوا لـه   جهنّـام جَـدْعـاً للهجين المـذمّمِ
حبـاني أخي الجنيُّ نفسي فـداؤه   بأفيحَ جيّاشِ العشيّـاتِ خِضْرِمِ
فقال ألا فـانزل على المجد سابقاً   لـك الخير قُلِّـدْ إذ سبقتَ وأنعمِ[3]

وقد ذكره في موضع آخر من شعره ، وأشار إلى أنه خليل يلازمه دائماً ، وأنه شيطانُ شعر يعينه على إجادة الشعر والنبوغ فيه[٣٦] :

ومـا كنتُ شـاحِرْداً ولكن حسِبْتُني   إذا مسحلٌ سدّى لي القولَ أنطقُ[4]
شريكانِ فيا بيننـــا من هـوادةٍ   صفيّـــان : جنيٌّ وإنسٌ مـوفـقُ
يقـول ، فـلا أعيـا لشيءٍ أقـولـه   كفـــاني لاعَيٌّ ولا هـــو أخرقُ

وكان حسان بن ثابت يزعم أيضاً أن له جنياً يلهمه الشعر ، ويوشيه أحسن الوشي ، ويجوّده فيظفر به على الشعراء[٣٧] :

لاأسرقُ الشعراءَ مـــا نطقـــوا   بـل لايـوافـــقُ شعرَهم شعري
إني أبى لي ذلكم حسبي   ومقـــالـــةٌ كمقـــاطـع الصخرِ
وأخي من الجنِّ البصيرُ إذا   حـاكَ الكلامَ بـــأحسن الحِبَرِ

وعلى هـذا فـإن الجن قـد ينفعون النـاس فيقـدمون لهم العون ويلهمونهم الجيـد من الشعر إذا كانـوا شعراء . غير أن منفعتهم تكاد تكـون في مجـال ضيق ، وفي حوادث قليلة ، أما ضررهم فهو المشهور عنهم .

قوى الشر :

لقـد كان العرب الجـاهليـون يخشـون الجن خشيـة شـديـدة ، وكانت

---

(3) [يقول محقق ديوان الأعشى الدكتور محمد حسين (ص ١٢٧) معلقاً على البيت : « قُلِّد (على البنـاء المجهول) ، أمر من الفعـل المبني للمجهول . وهـو غريب لم أره ، ولكنـه مثبت بهذه الصورة في كل نسخ الديوان » ولعل وجه الكلمة : قَلِّدْ (فعل أمر) / المجلة] .

(4) [قـال محقق ديـوان الأعشى (ص ٢٢١) : « شـاحردا : قـالـوا إن معنـاهـا متعلم » / المجلة] .

تشيع بينهم أخبار عن أفراد قتلهم الجنُّ أو اختطفوهم أو سلبوهم شيئاً من إنسانيتهم : « فقد قتلت الجن مرداس بن أبي عامر .... وقتلت سعد بن عبادة ... واستهووا سنان بن أبي حارثة ليستفحلوه فمات فيهم ، واستهووا طالب بن أبي طالب فلم يوجد له أثر .... واستهووا عمارة بن الوليد بن المغيرة ، ونفخوا في إحليله فصار مع الوحش »[٢٨] .

وفضلاً عن ذلك فإن الجن يترصدون بمن يدنو من أماكنهم ، متعمداً أو غالطاً ، فيثيرون في وجهه التراب ، مما يؤدي إلى عماه أو قتله . بل إن منهم متخصصين بشرور معينة حيث إنهم يخبلون الناس ويسلبونهم عقولهم . لذلك سماهم العرب بالخابل والخبل . وقد ذكرهم أوس بن حجر في قوله[٢٩] :

لليلى بأعلى ذي معاركَ منزلُ خلاءٌ تنادى أهلُه فتحملوا[5]
تبدّلَ حالاً بعد حالٍ عهيدُه تناوحَ جِنّانٌ بهنّ وخُبّلُ

وافتخر حاتم الطائي بأنه يجود على الإنس والجن من خبل وغيرهم كرماً وعطاءً ، فقال[٣٠] :

مهلاً ، نوارُ ، أقلّي اللوم والعذلا ولاتقولي لشيءٍ فات مافعلا
ولاتقولي لمالٍ كنتُ مهلكه مهلاً ، وإن كنتُ أعطي الجن والخبلا[6]

وكان من أعظم مصائبهم وأقسى شرورهم مايسببونه من داء قاتل ومرض

---

(5) [قال محقق الديوان (ص ٩٤) : نقلاً عن معجم ماستعجم للبكري « ذو معارك : موضع في ديار بني تميم » / المجلة] .

(6) [البيت من شواهد لسان العرب (خبل) وقال في تفسيره : « الخَبَلُ : ضرب من الجن يقال لهم الخابل ، أي لاتعذليني في مالي ولو كنتُ أعطيه الجن ومن لايثني عليّ » / المجلة] .

مميت هو الطاعون ، إذ كان الجاهليون يتصورونه طعناً من الشيطان ، لذلك دعوا الطاعون برماح الجن . وقد زعم هذا الزعمَ حسانُ بن ثابت حين أرجع طاعوناً حل بالشام إلى وخز الجن ، فقال[٣١] :

فأعجلَ القومَ عن حاجاتهم شغلٌ   من وخزِ جنٍّ بأرض الروم مذكورِ

ويخوفهم الشديد من شر الجن فإن كثيراً منهم كانوا ، إذا نزلوا أرضاً منقطعة عن العمران قام أحدهم واستعاذ بالجني ، سيد تلك الأرض ، ليدرأ عنهم الأذى . وقد أشار القرآن الكريم إلى هذا الأمر في قوله تعالى : ﴿ وأنه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجنّ فزادوهم رَهقًا ﴾[٣٢] .

وجاء في تفسير الآية : « كانت عادة العرب في الجاهلية أنهم إذا نزلوا وادياً أو مكاناً موحشاً ، من البراري وغيرها ، يعوذون بعظيم ذلك المكان من الجان أن يصيبهم بشيء يسوؤهم ، كما كان أحدهم يدخل بلاد أعدائه في جوار رجل كبير وذمامه وخفارته ، فلما رأت الجن أن الإنس يعوذون بهم من خوفهم منهم ، زادوهم رهقاً أي خوفاً وإرهاباً وذعرا »[٣٣] وحينا كانوا يعوذون بالجن فإنهم كانوا يخاطبونهم بلهجة ، فيها التذلل لهم والتمجيد لسيدهم ، كي يمنَّ عليهم بالرعاية والحماية . قال أحدهم ، وقد نزل أرضاً موحشة[٣٤] :

هيا صاحبَ الشَّجْراء هل أنتَ مانعي

فإني ضيفٌ نازل بفنائكا

وإنك للجِنّان في الأرض سيدٌ   ومثلك آوى في الظلام الصعالكا

ولكن يبدو أن التعوذ لايفيد دائما ، فهذا رجل استعاذ بعظيم وادٍ نزل فيه ليحميه هو وولده ، فلم يمنع ذلك من أن يأتي أسد ويفترس ابنه ، فعبر عن خيبته بقوله[٣٥] :

قــد استعــذنــا بعظيم الــوادي
من شر مــافيــه من الأعــادي
فلم يجرنــا من هــزبرٍ عـــادي

فكائنـات الجن تملأ الصحراء ، ولاسيا الأمـاكن النـائيـة عن العمران ، وللجن في مخيلـة العرب الجاهليين أشكال هـائلـة مخيفـة ، وقـوى للخير ينفعـون بهـا النـاس ، وقـوى للشر ترهبهم وتفـزعهم . ولعلنـا لانغلـو إذا قلنا إنه لو اكتملت لدينـا تفصيلات أكثر عن تلـك الحوادث وأمثـالهـا من عالم الجن لجلّيت لنا أساطير عربية متكاملة ، لاتقل عن أسـاطير الأغريق القدماء خصباً في الخيال وغنىً في التصوير .

التعليقات

(١) السيرة النبوية ١ : ٤٢٢ [انظر سيرة ابن هشام ـ عرض رسول الله صلى الله عليه وسلم نفسه على القبائل] .

(٢) شرح ديوان حسان بن ثابت : ٤٢٣ [يشير إلى قول حسان بن ثابت :

ولي صـــاحب من بني الشيصبـــان   فطـــوراً أقـــول وطـــوراً هـــوه

وانظر الحيوان للجاحظ ٦ : ٢٢١ ، وثمار القلوب للثعالبي : ٥٥ ، ولسان العرب ـ شصب] .

(٣) الحيوان للجاحظ ٦ : ٢١٥ . [وانظر محاضرات الأدباء ٤ : ٦٣١] .

(٤) ديوان الأعشى : ٢٥١ .

(٥) الديوان : ٣٧ .

(٦) الديوان : ٥٩ .

(٧) ديوان زهير : ٢١٢ .

(٨) الديوان : ١٣٤ .

(٩) الديوان : ٢٠٣ .

(١٠) الحيوان ٦ : ٤٦ ـ ٤٧ . [محاضرات الأدباء ٤ : ٦٣٢] .

(١١) الحيوان ٦ : ١٩٦ ـ ١٩٧ .

(١٢) أخبار مكة للأزرقي ٢ : ١٢ .

(١٣) ديوان لبيد : ٣١٧ [الحيوان ٦ : ١٨٩ ، ثمار القلوب : ١٨٧] .

(١٤) ديوان الأعشى : ٣٦٧ .

(١٥) الحيوان ٦ : ١٨٨ ـ ١٨٩ ، [ثمار القلوب : ١٨٧ ، محاضرات الأدباء ٤ : ٦٣١] .

(١٦) الديوان : ٣٥ ، [الحيوان ٦ : ١٨٩ ، ثمار القلوب : ١٨٨] .

(١٧) الحيوان ٦ : ١٨٩ ، [ثمار القلوب : ١٨٧] .

(١٨) الديوان : ٩١ .

(١٩) الديوان : ٢٠٠ .

(٢٠) الديوان : ١٣ ، [الحيوان ٦ : ١٨٦ ، ٢٢٣ ، محاضرات الأدباء ٤ : ٦٣٢] .

(٢١) الحيوان ٦ : ٢١٥ .

(٢٢) الحيوان ٦ : ١٨٢ .

(٢٣) عجائب المخلوقات : ٢٢٩ [وانظر جمهرة أشعار العرب : ٤٩ ـ ٥١] .

(٢٤) الحيوان ٦ : ٢٢٥ [ثمار القلوب : ٥٥ ، رسائل أبي العلاء المعري (ط مرغليوث) : ٦٦ ـ ٦٧] .

(٢٥) ديوان الأعشى : ١٢٥ [وانظر الحيوان ٦ : ٢٢٦ ، ثمار القلوب : ٥٥ ، رسائل أبي العلاء المعري : ٦٦ ، محاضرات الأدباء ٤ : ٦٣٠] .

(٢٦) الديوان : ٢٢١ [وانظر جمهرة أشعار العرب : ٥٤] .

(٢٧) الديوان : ١٧٣ .

(٢٨) الحيوان ٦ : ٢٠٨ ـ ٢١٠ . [وانظر محاضرات الأدباء للراغب ٤ : ٦٢٩ ، ٦٣١] .

(٢٩) الديوان : ٩٤ [الحيوان ٦ : ١٩٥] .

(٣٠) الديوان : ٧٣ .

(٣١) ديوان حسان : ٢١٩ [وانظر الحيوان ٦ : ٢١٨ ـ ٢٢٠ ، ثمار القلوب : ٥٣ ،ومحاضرات الأدباء ٤ : ٦٢٩] .

(٣٢) سورة الجن : الآية ٦ .

(٣٣) تفسير ابن كثير ٤ : ٤٢٨ [وانظر سيرة ابن هشام ١ : ١٩٠ ـ ١٩١ ، ومحاضرات الأدباء ٤ : ٦٣٠] .

(٣٤) بلوغ الأرب ٢ : ٣٢٦ .

(٣٥) بلوغ الأرب ٢ : ٣٢٦ .

مصادر البحث

إن أهم مصادر البحث ، فضلاً عن القرآن الكريم ودواوين الشعراء ، هي :

- أخبار مكة للأزرقي ـ مكة ١٣٥٢ هـ .
- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب لمحمود شكري الألوسي ـ مصر ١٣٤٢ هـ .
- الحيوان للجاحظ ، تح عبد السلام هارون ، القاهرة ١٩٦٥ م .
- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني ـ ١٩٧٠ م .
- [وقد أورد الدكتور جواد علي في كتابه المفصل ولاسيا الجزء السادس كثيراً من أخبار الجن في الجاهلية مشفوعة بذكر مصادرها] .



الجناية الحقيقية على فن الخليل..
بيان العواد عن الشعر المنثور/ قصيدة النثر

محمد حبيبي

هل كان مطلوبًا من العواد أن يكون شاعرًا متفردًا في مرحلته؟، فتكون منطلقات مراجعة نتاجه الشعري على هذا الأساس؟، فننتهي إلى أن القيمة الشعرية بمسيرة العواد الشعرية لا تعدو التجديد الشكلي، في نصوص أجهدتها الذهنية؟، أم أن مقياس جدة الأفكار، وجرأة الطرح، وانفتاح الأفق، في النتاج الكتابي الإجمالي، هي الأسس التي ينبغي إعادة النظر في ضوئها.. بوصف نتاجه خطابا شموليًا كليًا لا يقبل التفتيت والتجزيء..

إذا نظرنا لخطاب العواد، من حيث سمة (تجدد الطرح المستمر)، سنجد استباقه لمحيطه، بجرأة المغامر في استشراف مستقبل لانهائي الانفتاح والاستشراف، لكل ما كان يريده شخصيا لمجتمعه ويطمح إليه..

مسائل وقضايا عديدة (لفرط قيمتها) لاتزال قيد التكشف والتجلي، عبر آفاق توقعات اجتازت محيط العواد الزمني.. لا لتثبت وعيه الاستباقي بحتميات تحولات واقعه المعاصر (بشقيه الحياتي - والكتابي) - كما يبصرها بحدسه الحاد أكثر من غيره - بل وصولاً لحقائق مازالت وليدة التحقق والتكشف بواقعنا نحن، وعقب نصف قرن..

ولنضرب على ذلك مثالاً بفكرة واحدة، تجسدت بإحدى مقالاته، تتمثل هواجسه وتخميناته التحديثية، فيما يتعلق بالشق الحياتي..

مَنْ مِنْ معاصريه كان على ذات المقدرة في التواصل ومواكبة التخيل وهو يقرأ (رسالة العواد إلى أخته ساعدة، ليدرك لحظتها أن العواد كان يصف بدقة فكرة البريد الإليكتروني بوقتنا الحاضر، وهو يقول برسالته ويصف سرعة وصولها، أن (مصلحة البريد) ستوصل رسالته هذه إلى أخته ساعدة، بسرعة البرق، عبر ما اصطلح له حرفيًا (البريد الكهربائي)..

لن يطيل القارئ التعجب، لكون فكرة الرسالة وعنوانها كافيان للدلالة على أن (الحجاز بعد خمسمائة سنة)، واحدة من مئات الجزيئات التي ينبغي إعادة قراءة نتاج العواد في ضوء التماعاتها)..

إن مخيلة بهذا المقياس الكوني للزمن، من الطبيعي أن تقسو على محصلتها النصوصية الإبداعية، فلا يتمخض عنها سوى ضعف ذات اليد في الإحاطة بالأمانة لطبيعة دوران الأفكار داخلها.. لذلك فمن طبائع هذه المخيلات (أنها لا تكشف عن نجاح مقدراتها)، سوى بمقدار نجاحها فحسب، في الكشف عن اطراد خذلانها لذواتها بوصفها ذواتًا إبداعية بالدرجة الأولى، متوافقة ومقاييس الإبداع والتفكير المحيط بها.. المحيط المرتهن عادة لمقاييس العادة..

ولأن هذه الذات القلقة طبيعتُها الرفض المستمر للارتهان إلى فكرة وحيدة تخلص لها (بحسب المفهوم المستقر في ذهن المحيط عن مقدار جدة الفكرة وقيمتها)، فهذه الذات ما إن تقبض على فكرة جديدة، حتى تقفز لأخرى، أكثر جدة ومغامرة.. ولا يهمها انتظار قياس وثباتها بمقاييس (النجاح والفشل التي يقيس بها المحيط الزمكاني خطواتها)، لأن البحث عن الجدة والمغامرة والإثارة، هي المتعة الوحيدة التي تتوافق وطبيعتها.. ولأن متعة الاستكشاف هذه تمثل هاجسها الوحيد في فهمها لقيمة الفكرة كفكرة..

تجدد مستمر، يتساوى فيه بمنظورها جناحا (التوفيق وعدم التوفيق)، في حين تكون الحيطة والحذر الشديدان، والتحسّب من مغبات المغامرة، سمات وشروط المتحسسين من الفشل، ممن يفكرون ألف مرة قبل دفع ذواتهم خطوة واحدة للأمام..

في الشق الكتابي: لم يكن أحد يتوقع أن العواد في رده على المشنعين عليه، جراء اعترافه وتأييده وحماسه علنًا (للشعر المنثور)، أنه كان يصف تقريبًا التحولات الحالية بالمشهد الشعري الحديث، وما تشهده (قصيدة النثر) من تنامي شعبيتها في ذوائق الأجيال المتصاعدة، كتّابًا وقرّاءً (شئنا ذلك أم أبيناه، اعترفنا بذلك أم أنكرناه.. فثلاثة آلاف كتاب مصنَّف على أنه قصيدة نثر خلال عامين بعالمنا العربي، رقم ليس من السهل التغاضي عنه).. مقابل الأشكال الشعرية الموزونة (كلاسيكية، وحديثة)..

ولعله من قبيل المصادفة فحسب، أن دُشِّن ليلة أمس موقع (قصيدة النثر السعودية)، على شبكة الإنترنت!! أسوة بمواقع قصيدة النثر التونسية، والمصرية، وغيرها...

- ليس حماسًا مؤقتًا أن كتب العواد بيان (الشعر المنثور) على امتداد ثلاثين صفحة!!

- وليس حماسًا مؤقتًا أن يقول العواد: «الشاعر الواعي الذي يستحق الخلود، ليس هو ذاك الذي يحسن المديح والهجو والغزل والبكاء، فينظمها من بحر الطويل أو من البسيط، أو من الكامل... إلخ، ولكن هو ذاك الذي يخلق ويبتدع ويبعث... لا فرق إن عبر بهذا الشعر نظمًا أو عبر به نثرًا... فالقالب لا يحكم على الروح»...

- أو قوله: «والشعر المنثور لا وزن به ولا قافية، ولا يتقيد بتفعيلة، إلا إذا جاء شيء من ذلك عفو الخاطر، ولا يخرجه عن الشعر أن ألفاظه منفرطة لا نظام

لها، فالنظام ليس هو الشعر... وإنما الشعر شيء آخر، يكمن وراء اللفظ ووراء المعنى، ووراء النظام».

– بل إن العواد كان يتحدث باقتناع تام بهذا الشكل، ويمكن للباحثين عن مفهوم العواد النظري للشعر، أن يجدوا في بيانه إعادة صياغة، وتحريرًا لمفاهيم العواد للشعر إجمالاً، من خلال حديثه عن الشعر المنثور (قصيدة النثر)..

– فقد توصل إلى أن (الشعر المنثور أساس صريح لفهم الشعر باعتبار أن الشعر رفض لأي مفهوم، بوجود سيطرة قَبْلية)، «اللفظ والمعنى والفكر يجب أن تنطلق.. أن تتحرر.. أن لا يسيطر عليها شيء من خطط مقدمًا»..

– ووصل تمام الاقتناع بالعواد في تأييد الشعر المنثور إلى حد السخرية والتهكم بمسوغات من حاجُه بمفهوم ابن رشيق للشعر، ذاهبًا إلى أن ابن رشيق وأضرابه ممن نعتهم تارة بالرشيقيين، وتارة بالجزافيين، المرتهنين لمبدأ العادة، التي لا تصح مبدأ في تعريف الشعر..

إلى أن هؤلاء حريٌّ بهم التراجع مبكرًا عن موقفهم «المشدد هذا من الشعر المنثور»، المجمع عليه بكل آداب العالم.

لأنهم سيتراجعون عن موقفهم منه، أسوة بتراجع القائلين بأن مكة لا يصح تسميتها بلدا كجدة، لخلوها من سور يحيط بها، فلما هدم سور جدة، ساغ لديهم حينها تسمية مكة بلدًا..

وأن الشعر المنثور ليس هو الجناية على فن الخليل وعلى سمعة الخليل، وعلى وعي الخليل وذكائه كعبقري ومخترع.. وفنان.. وليست الجناية عليه هي الشعر المنثور نفسه، لأن هذا الشعر، لا يجني على أوزان الخليل، ولا ينكرها في أماكنها، ولا يدعو إلى محو الشعر المنظوم من الوجود.. بل يقوم معه في صعيد واحد ، وكلاهما فن معترف به، له خصائصه، وله بعد ذلك أثره في النفوس.. إلى أن يقول: «وإني لزعيم أنه لو وجد الخليل بيننا لحيًا الشعر المنثور ، بأحر

التحيات، لأنه بطبيعة ذكائه وشفوف حسه العبقري، يدرك الفنون، ويميز الدقائق، التي تكوّن شخصياتها، رغم أنه ليس بشاعر».

ذهب العواد إلى وصف (الشعر المنثور) بالأدب العالي، الأدب الذي يتجاوز (حدود الشخصية المحلية ويتخطاها إلى ما هو أبعد)، فميزة كل أدب عال أن يخاطب الإنسان فردا وجماعة ، ويفكر في حل مشكلات الإنسان، بوصفه بشرًا.. لا بوصفه سعوديًا، أو لبنانيًا، أو عراقيًا، أو مصريًا، أو إنكليزيًا.. مستشهدًا في ذلك بصلاحية شعر المتنبي، الذي لم يخضع فيه تجربته لعراقيته حيث نشأ، ولا لشاميته أو مصريته حيث أقام وتنقّل.. وكذا شكسبير.. بل جعلا أدبيهما صالحين لكل مكان وزمان، وإن لم يكن الشاعران ممن يعجبان طه حسين، على حد قول العواد.

واللافت للنظر أن العواد قد استشرف بهذه السمة (العولمية المتحررة من المحلية) الأفق الذي تنطبع به قصيدة النثر في المشهد الثقافي المعاصر..

ففي أحدث كتاب نقدي صادر عن قصيدة النثر (شعرية الحدث النثري لمحمد العباس، فبراير 2007)، لم يبتعد العباس فيما قاله، في عدد من الجوانب، عما قاله العواد قبل 54 سنة، حينما يقول عن نص قصيدة النثر: «وبقدر ما تختفي أو تنعدم الإشارات الدالة إلى هوية، أو أيدلوجيًا، أو حتى نعرة الذات التي تقف خلف مركبات النص اللغوية، يبدو واضحًا منسوب الجرعة الثقافية المختزنة فيه، وإصرار تلك الذات على الحضور نصيًا من خلال كتابة مغايرة... إذا هي ذاتٌ أرادت أو أُجبرت على تجاوز أطر التعبير التقليدي ومضامين التشظي الجغرافي والتاريخي والاجتماعي، بجاذبية نص جامع وعابر للثقافات ، والسياقات تذوب فيه الفوراق الطبقية، والجنسية والثقافية».

من هنا، فليس الغرض من هذه الوقفات ببيان العواد بالشعر المنثور/ قصيدة النثر مناقشة مدى الاتفاق أو الاختلاف مع وجهة نظر العواد ومفاهيمه

للشعر ببيانه الخاص بالشعر المنثور، وإنما الغرض من ذلك الوقوف، على شريحة مفاهيمية ترشدنا إلى سمة من أهم السمات التي تمتع بها العواد..

سمة الانفتاح والاستعداد المطلق، غير المتحفظ، في الانحياز لكل ما يراه جديدًا، وبخاصة ما يتعامل معه المحيط الثقافي بالتوجس، أو بالقبول البطيء المتدرج على استحياء واستقراء ومراعاة الخوف «حتى على لقمة العيش»، إن لزم التحفظ أحيانًا، «جراء مواقف المحيط الراسخ في ثبات قناعاته» .. ليس الغرض من هذه الوقفة سوى التدليل على أن روح القابلية والشغف بالتجديد، لا يقفان لدى العواد عند أبعاد محدودة، بل مطلقة خارجة عن الآنية الزمنية، صادمة لها، باستمرار، ورسوخ وثبات تأييد، توازي في حدة تطرفها (مقادير تطرف الرفض المقابل بالمحيط)، إذ يكفي أن هذه الروح مازالت محتفظة باستفزازيتها، وصداميتها للذوائق المائلة للمحافظة، والتحفظ حتى اللحظة..

لذلك فإذا أردنا أن نتلمس قيمة العواد، وأمثاله من الذهنيات، التي لا تتكرر إلا نادرًا.. فلا ينبغي قياس عطاء هذه الذهنيات، بالمقاييس ذاتها التي ننظر بها لنتاج مجايليها ، فنفتت خطاباتها الشمولية الكلية؛ لنحاسب منظوماتها في وحدات: شعرية العواد، أونثريته، أو نقديته.. كما نلتمسها ونقيسها بالشروط الفنية، لدي من كرسوا حياتهم للتوجه الكتابي الواحد، الشعري - مثلاً - لدى (أحمد قنديل، وزمخشري، والسنوسي، وغيرهم)..

بل علينا قبل ذلك أن نتأمل وندرك قيمة الخلل والخسارة، اللتين كانتا ستحدثان في تأخر تقبل بعض المجتمعات، والأوساط الثقافية، لقيم التجديد، لو لم يتقيض لها وجود مثل هذه الذهنيات الفردية، بفترات كان فيها عنادها وتطرفها جدّ مهمين، لإحداث عملية توازن..

وعلينا أن ندرك أننا وإن لم نثقف بقيمة للعواد شعريًا، إن نحن اتفقنا على إسقاط تجربته بمقصلة الذهنية - فإن ذلك لا يشكل الخسارة الكبرى

بشعرنا السعودي، إنها فحسب خسارة العواد الشخصية الصغرى، لا تمس سوى العواد كفرد موهوب، من منظور إخلاله بأنانية المبدع، التي أوعزت لغيره بالتفرغ الكافي، لنقل وعكس تجاربهم الشعرية، بكل أنانية (أنا) الشعراء؛ كما تسنى ذلك لغيره من رفقائه.. ليست خسارة كبرى.. بل سلاسل نجاح لا تتوقف للعواد، ولمحيطه، في ظل ما تركه وبذره من تفتح وانفتاح، لأنه كرس حياته بوصفه جبهة تجديد فحسب.. كاد يدفع حياته وحريته ثمنا لها.. عندها فقط.. فقيمة العواد تكمن في وصفه إجمالاً خطابًا تنويريًا، تجتاز قيمته البعد الفرداني للعواد الشخص/ للعواد الوسط الثقافي، ولمجتمع الحديث..



* * *

لبنان
الأديب
العدد رقم 6
1 يونيو 1953

الجو العام في الشعر

بقلم احسان عباس

يتحدث الناس كثيراً عن الجو الخاص في حياة الشاعر وشعره فيذكرون كيف كانت حاله في بيته ، وكم كان مبلغ حبه للعزلة ، وأي المآكل كانت اشهى الى نفسه وهل كان يستعين على الانتاج بالقهوة او بالخمرة او بالسيجارة ويرمون الظلال القريبة التي تناثرت من حوله ولكنهم كثيراً ما ينسون أثر الجو العام في حياته ومذهبه ، وليس ذلك الجو هو البيئة المادية ، ولكنه تلك التيارات للتقدم العقلي في حياة الانسان . فهناك عصر كانت تغلب عليه الاسطورة مثلاً في تفسير حقائق الحياة وكانت طفولة العلم تعين تلك الاسطورة وترفدها ، وهناك عصر آخر تقلصت عن جوانبه ظلال الاساطير واخذت الاشعة العلمية تنير بعض جوانبه ، وعصر ثالث انتقلت فيه الفلسفة الى طور إنساني او آخر مثالي وهكذا .

ويخيل إلي ان الشعر كان اسعد حالا وارحب ارضاً وسماء حين كان يتقلب في احضان الاسطورة ويقيل عندها ، وينعم بجوار رحبة من مثالية الفلسفة . وسذاجة المبادىء العلمية ، وربما كان بعضنا لا يزال يشعر ان نظرية انبعاث الاشعة المبصرة من العين وكمون النار في الحجر ، وحركة الشمس بين شروق وغروب ، وأثر الكواكب في سعودنا ونحوسنا ، ... أن كل هذه واشباهها كانت اكثر ايحاء في الشعر واقدر قدرة على تغذيته ونمائه ، وان العقل الانساني حين ابطلها كان في اعتبار شعورنا الداخلي كالحطاب « الغشيم » لا يعرف للشجر قيمة الا حين يحمله الى السوق حطباً ، ونحن لا نزال نحس كيف يأبى الانسان ان يتخلى عن تلك الجواء مع عدم ايمانه العقلي بها حين يخاطب حبيبته قائلا لها : يا نور عيني ، ويرى في القمر شيئاً من جمال « ديانا » القديمة لا منطقة موحشة مليئة بالهضاب والوديان .

وفي سبيل الترف الشعوري الذي تهيئه الاسطورة عاش الانسان يحيي الاسطورة كلما حاولت ان تندثر ويتلمس لبعثها اكسير الخلود ، مزدرياً في اعماق شعوره تلك الكشوف التي سلطت الشك على قيمة اسطورته وزيفتها قدام عقله الواعي .

ولو ان التيارات العلمية التي تزعزع ثقة الانسان في اسطورته جاءت دفعة واحدة لاستأصلت الاسطورة جملة ، وغيرت الجو العام الذي عاش فيه الفن ، ولكنها تيارات تجيء بطيئة متدرجة تعطي للانسان فرصة التحوير في الاسطورة ، الا ان هذا البطء يجب الا ينسينا ان الشعر — والفن عامة — يتأثر بهزات متدرجة ، خذ مثلا ذلك اللون من الشعر الذي يصور الصلابة الرواقية والصبر على الخطوب تجده في اشدحالاته وليد عصور قليلة الحظ في التغلب على الاوبئة والمجاعات ، ولكن هب ان المرض اصبح عدواً ذليلا مقهوراً فان كثيراً من معنى الصبر على الخطوب سيختفي من الشعر ، فاذا أضفت الى ذلك موت الاستبداد الفردي في حياة الناس ، واختفاء النقمة الآنية عن الظلم في الانسباء الاقتصادية فان الانسان قلما يحتاج بعدئذ الى معنى الصبر على الخطوب ، والتألم من غفلة الحظوظ .

غير ان الهزة التي تصيب الشعر من هذا التطور بطيئة — كما قدمت — ، ولذلك نجدها غامضة في انفسنا ويزيدها غموضاً ذلك الجو النفسي العام الذي سيطرت فيه منذ الازل حقيقتان كبيرتان هما خوف الانسانية من الموت وايمانها بالماضي الذهبي السعيد . اما الحقيقة الاولى فقد شمل أثرها كل جانب من جوانب الحياة الانسانية وكان للشعر من ذلك النصيب الوافر ، ومن خيرتها في حياتنا تولدت الآداب التي تبحث عن الخلود كقصة جلفامش ولقمان ، ورسالة الغفران ، ومنها انحدرت الحكمة الانسانية الحزينة في اشعار المتنبي وامثال سليمان ، واغاني النائحين ، وابتهالات الزهاد ، وقصص اهل الاستشهاد . واما الحقيقة الثانية فربما شملت بفضلها الفن دون العلم وربما كانت هي الخط الفاصل بينهما ، ذلك لأن الايمان بالماضي الذهبي السعيد يلفت الانسان الى الوراء بينما العلم يدفعه الى المستقبل حاملا راية التقدم والتطور .

وبانتشار الطباعة واختفاء الحلقات التي كانت تنعقد في العصور العربية لاستماع الشعر خرج معظم هذا الفن على القيم الخطابية والصوتية للكلمة . ولعله للسبب نفسه هجر الجمل القصيرة والمعنى القريب والكلمة الواضحة الى استعمال الرمز والصور الطويلة والالفاظ عميقة المدلول واسعة الايحاء . اذ ان القارىء متمهل بطبعه متأهل فيما يقرأ في حين المستمع يلتزم بملاحقة من يلقى عليه الاثر الفني مما يفوّت عليه ميزة التأمل والتدقيق والتعمق .

وبتقلص القيم الصوتية للشعر خرج الشعراء على القافية وعلى نظام الوزن وعلى البديع الصوتي . والتمسوا ميداناً ارحب للاسلوب .

القاهرة — الفريد فرج

ومع ان الاديان حاولت ان تسدد خطوات الانسان نحو المستقبل وتهون عليه الوقوع في هوة الموت فانها لم تستطع ان تحول نظره عن جمال الماضي وسحره ووضاءته لانها نقلت خوفه من الموت الى خوفه من العذاب بعد الموت « وربما قبله ايضاً » : فحسنت له الماضي وهي تدفعه الى المستقبل. ثم ان العصور الدينية الذهبية جردت من نفسهـا لعين الخلف اللاحق ماضياً كاملا سعيداً فاصبحوا يتطلعون الى عهد مثالي حافل بالكمال والتقوى، وفي حياة الامم الضعيفة سياسياً يكثر التوجه نحو الماضي فكيف اذا كانت تلك الامم الضعيفة مشمولة بروح التدين : ان التفاتها الى الماضي يصبح اكبر حقيقة تسير ابناءها .

ولقد اعطى افلاطون لهذا الماضي قيمة فلسفية حين رفعه من الارض الى عالم مثالي فكانت فلسفته هـذه اكبر قوة وجهت الآداب وفلسفت لها ايمانها بالماضي ومجدت تعلقها باذياله ومن هذه النظرية انبجست الآداب التي تتحدث عن التجاذب بين الطبيعتين والشوق الى الكمال وما يجيء وراء ذلك من موضوعات، وخاصة حين نقلت مدرسة الاسكندرية هذه النظرة الفلسفيـة الى عالم الدين ، وخلقت ذلك الصراع الطويل بين الروح والجسد .

وعلى ذلك جاء الفن الانساني وليد هاتين الحقيقتين: الاشفاق من المستقبل او الموت ، والحنين الى الماضي السعيد وعصور « ساترن » الذهبية . ومن ثم كان الشعر مؤسساً على قاعدتين ، وكان اكثره تأثيراً في النفوس «تأثيراً من حيث القاعدة النفسية لا من حيث الجمال » هو ما يصور التغير الواقع بين الحـاضر والماضي او بين الحاضر والمستقبل ، وكان الشاعر « المؤثر » هـو الذي يستطيع ان يصور التغير لا الذي يصور الشيء نفسه لانه لا يكون شاعراً الا بمقدار احساسه بذلك التغير فيما حوله . ولو انك استقصيت الاشعار التي تتأثر لها وحاولت ان تستكشف فيها عاملا مشتركاً لوجدت صفة التغير هي ذلك العامل. ان قصيدة البحتري في ايوان كسرى ليست وصفاً لاثر ماثل امام الشاعر بل هي تصوير لما يحسه الشاعر من تغير في المنظر الماثل امامه ومن هنا تجيء مؤثرة . وقصيدة شوقي « مصاير الايام » ليست وصفاً للطلبة في المدرسة وإنما هي صورة للتغير في حياة اولئك الصغار ولذلك فهي مؤثرة حقاً . وليس يختلف اثنان في مبلغ ما تنقله قصيدة وردزورث «Ode on Iotimations of Immortality» من تأثير لانها الغاية القصوى لصورة التغير في الحيـاة والطبيعة والمعرفة الانسانية ، ولا شك انها مرحلة أبعـد في التأثير من قصيدة البحتري وشوقي لان الشاعر لم يقتصر على تصوير التغير بل ذهب يفلسفه على الطريقة التي رضيها في فهمه لحقائق الكون فكانت الطفولة هي محور فلسفته، اي الحنين الى الماضي في النشأة وهكذا جمع الشاعر اكثر صنوف التأثير في قصيدة واحدة .

ولما كانت قدرة الشاعر الحقة تظهر في فلسفته لصورة التغير في نفسه فانا سنحكم بان الاجادة في هذه الناحية لن تكون حظاً مشاعاً بالتساوي بين الشعراء . وعندئذ تتدرج صور التغير في الشعر من البساطة المتناهية التي يمثلها قول الشاعر :

بنفسي تلك الارض ما اطيب الربا ... وما احسن المصطاف والمتربعا
وليست عشيات الحمى برواجع ... اليك ولكن خل عينيك تدمعا

الى ما هو اعلى منها قليلا كقول بشار :

ولما رأيت الدار وحشا بها المها ... ترود وخيطان النعـام تجول
ذكرت بها عيشا وقلت لصاحبي ... كأن لم يكن ماكان حين يزول

وهكذا الى ما هو ادق فلسفة، الى ان نصل ما هو في مرتبة قصيدة وردزورث سمواً في الصورة والفلسفة .

متى يمكن للشعر ان ينتقل من هذا الجو العام الذي يسيطر فيه الحنين الى الماضي والخوف مـن الموت ؟ حين يصبح الموت كبعض حاجاتنا الطبيعية من أكل وشراب فيتلاشى خوفنا منه ولا نهرب الى احضان الماضي . إذن فمـا حقيقة التفاؤل الذي نلمحه بين حين وآخر في شعر هذا الشاعر او ذاك ؟ هو نوع من الصبر الرواقي تارة وهو قوة مستعارة منتحلة يستعيض بهـا الانسان عن واقعه المتهاوي المريض المتألم ولـكنه ايضاً ، خفقة من الخفقات التي تنفحنا بها الثقة العلمية والعقلية في مقدرتنا على ان نـكون سادة الارض . ويوم ننتقل الى جو التفاؤل الصحيح سيتم للشعر تغيره الكامل ، وحينئذ تمحى الاسطورة من آفاقنا تماماً ، وربما ... امحت ايضاً حاجتنا الى الشعر .

الخرطوم ... احساں عباس

السعودية

علامات في النقد
العدد رقم 85-86
01 ديسمبر 2015

الحداثة بساق واحدة:
قراءة في فكر الثمانينيات النقدي

معجب العدواني

مقدمـة:

تؤمن هذه الورقة بضرورة تقييم التجربة النقدية: الحداثة التي سادت في الثمانينيات الميلادية وأنتجت عددًا من الدراسات والسجالات والفعاليات التي كانت آنذاك خارجة عن المألوف، ومثلت كسرًا للمعتاد، وتفتيتًا للاتجاهات النقدية التقليدية. ومع كون المنطق العلمي لا يمكنه أن يشير إليها بوصفها مدرسة، ولا يعدها تيارًا متكاملًا له سماته وخصائصه، ولكن يمكن أن نطلق عليها حركة تمثلت اتجاهًا نقديًا مجددًا. ومن ثم فإن من التحرز العلمي أن نتوقف أولًا عند المفردة الأولى من هذا العنوان (الحداثة) الذي يبدو فضفاضًا إلى حد كبير، رغبةً في ترسيخ البعد العلمي بعيدًا عن الترسيخ المتداول، وهل كانت تحديثًا أم حداثة؟ ولعلي أتوقف هنا لأقول: إن هذا المصطلح يعني هنا التجربة النقدية التي قادت حركة تجديدية في الأدب السعودي، وحين التأمل في الإطار الزمني لهذه الحركة سنجد أن التحديث كان سابقًا لتلك الحقبة مع عدد من الرواد السابقين، ولكن المقصود منه هنا تلك المجموعة النقدية التي تواءم إيقاعها في الثمانينيات، وانطلقوا معتمدين على مناهج جديدة أسهمت في تحليل النص الشعري، كانت تلك الموجة الأولى لجيل الثمانينيات النقدي، وتعاضدت معها موجة أخرى

كانت مع صدور كتاب «الخطيئة والتكفير» لعبدالله الغذامي أولًا، فكتاب «الكتابة خارج الأقواس» سعيد السريحي ثانيًا، ثم كتاب «ثقافة الصحراء» لسعد البازعي، وما تلاها من مقالات وندوات، ووفقًا لما هو مألوف عن سمات الحداثة فإن هذه الحركة افتقدت شرط الحوارية، وكانت أحاديّة في تناولها النقدي، وفي تعاملها مع المناوئين، وكذلك في تعاملها البيني.

نلحظ أن متابعي حركة الحداثة يمثلون اتجاهين اثنين: قبول جاهل بلا تردد من المتابعين، أو رفض قاطع أكثر جهلًا من المناوئين؛ ذلك أن هذا اللقب (الحداثة) خضع لعمليات تجميل جعلته الأجمل لدى الفئة الأولى، والأقبح لدى الفئة الأخرى. استمدت حركة الحداثة سلطتها الرمزية من ذلك الصراع الذي تفوقت به على مناوئيها؛ لكن تلك الرمزية أضحت مجال صراع بين أعضاء الحركة نفسها، وتمثل ذلك في خروج أولي لبعض مبدعيها، وادعائهم أن نقاد الحركة قد اقتسموا (الكعكة)[1]؛ وتمثل الكعكة رأس المال الرمزي الذي حققه أولئك متضمنًا الشهرة الإعلامية، ومن ثم تصدر المشهد واعتراف المجال أو الحقل؛ في مؤسساته: الأندية الأدبية أو جمعيات الثقافة والفنون؛ ودعوات متواترة من جهات أكاديمية أو أهلية في الداخل والخارج. ولا يكون هذا الاعتراف إلا بشروط وفقًا لبورديو: فالخطاب ينبغي أن يصدر من الشخص الذي سمح له بأن يلقيه، أي عن هذا الذي عرف واعترف له، وأنه كفء جدير، كما ينبغي أن يُلقى في مقام مشروع، أي أمام المتلقي الشرعي، وأن يتخذ الخطاب نفسه الصورة الشرعية القانونية[2]؛ فتوفرت لهذه المجموعة شروط السلطة، وأصبح من

سماتها المتداولة جرأتها ونشاطها النقدي الفاعل خلال تلك الحقبة وما بعدها، وقيادتها دفة الحركة النقدية خلال عقدين من الزمن تقريبًا؛ وتميز عطاؤها بصفة عامة بما يأتي: الأطروحة الجديدة، التكثيف والاستمرارية، التركيز على الحقل الأدبي الواحد. ووفقا لذلك فإن هذا التحليل سيوجه إلى سياقات إنتاج هذه الفئة؛ إذ أضحى تحليل الخطاب النقدي في تلك الحقبة أمرًا ضروريًا، إذ يتناول محاور ذلك الخطاب ويحاول أن يكشف عيوبه، لنتفق في البدء على كون الاتجاه النقدي في حقبة الثمانينيات طرق ثلاثة دروس مهمة: التنظير النقدي، والنقد التطبيقي، والسجال مع مناوئي هذا الاتجاه النقدي.

لكن تلك الحركة النقدية المضيئة محليًا لم تنجح في تحقيق مستويات الوعي بأدنى مستويات الحداثة في ثلاثة أبعاد يمكن وصفها بالأحاديّة، وهي: أحاديّة التناول النقدي في اختيارها المدونة الشعرية، والسجال الظاهر مع التقليديين، والسجال المضمر بين أفراد الحركة نفسها.

البعد الأول: أُحاديّة التناول النقديّ:

في نظرة سريعة إلى الأعمال الأدبية التي ركزت عليها الحركة سنلحظها واقعة في أزمة التناول النقدي للمدونات الأدبية؛ إذ نلاحظ تركيزها على الشعر في أغلب درسها النقدي؛ ومع أن الاتجاه قد انصب على الشعر فإن الشعراء الذين حظوا بدراسات نقدية كانوا معدودين، إذ لم يكن كل الشعراء موقع الاهتمام، ولم تكن أشكال الشعر كلها موضع عناية؛ ولا تفسير لذلك إلا ما يوضحه

عبدالله الغذامي مصادفة بدون إعداد، ومصالح إعلامية لكلا المستفيدين؛ الشاعر والناقد: «تنوعت أجيال ما سميناه بالموجة الثانية الحداثية، والتي ابتدأت من أواخر الستينيات، وبرز فيها عدد من الشعراء ارتبطت أسماؤهم بقصيدة التفعيلة، ولقد توالد هذا الجيل عن شعراء تعاقبوا في دفعات وظهر في نهاية السبعينيات عدد من الشعراء، وأعقبتهم مجموعة ثالثة، وظهرت قصيدة النثر على يد جيل شعري شاب، وظهر عدد من الشاعرات الحداثيات بشكل لافت للنظر. إلا أن مجموعة من بين هؤلاء كلهم حظيت بعناية خاصة واحتوت تجربتهم على الاهتمام كله، وذلك بسبب تصادفها مع ظهور عدد من النقاد الشباب، وبسبب وجود مواقع لهم في الصحافة، واستفادوا من تحرك الأندية الأدبية وبعض جمعيات الثقافة»(3). يقرر الغذامي أولًا أن الحركة النقدية للحداثة اعتمدت على الشعر، ولم يذكر السرد في شهادته، وفي الوقت نفسه لم يكن كل الشعراء حاضرين في الدرس النقدي؛ إذ إن من عوامل السيطرة على الحقل المتنافس عليه؛ الاستفادة من الإعلام بوصفه ضامن الوصول إلى الجمهور، وطريق الشهرة؛ ويعني هذا بناء أُحاديّة ثانية تخلقت داخل الاتجاه الأُحاديّ العام؛ تتمثل في إهمال الشاعر الذي لا ينتمي إلى هذا الحقل، ولا يضيف إلى الحركة، وأفضت هذه الأُحاديّة الثانية إلى أُحاديّة أخرى؛ هي إهمال نموذج قصيدة النثر، وتكثيف التناول النقدي لشعر التفعيلة، ولا يعني ذلك كذلك بؤس ما أنجزت دراسته في الحركة، لكنه يشير إلى فكرة استبعاد وانتقاء أُحاديّة غير مسوغة، لما كان من الممكن أن يدرس نقديًا.

قد نجد تفسيرًا آخر يفسر إهمال النفعي (البراغماتي) في منجز الحركة، والتركيز على الجمالي الشعري الأحاديّ في تجربة الحركة النقدية، يتصل ذلك من خلال بناء ثنائية الناقد/ الشاعر، إذ لا يمكن تجاهل أن أولئك النقاد كانوا شعراء غير محترفين، لكنهم شعراء غير مشهورين في الشعر السعودي، وهم يعتزون بتجربتهم الشعرية ولو كانت مهملة، ويؤكدون ذلك في حواراتهم ولقاءاتهم، ويحيلنا هذا إلى أمرين اثنين: الأول عائد إلى دور الحقل نفسه في إشراك أقطاب الحركة؛ بإلقائهم الضوء على من يضيف شعريًا، وفي الوقت نفسه يحضر ما افتقده أولئك؛ يخضع الجميع وفقًا لذلك لبعد واحد يتمثل في ارتهانهم إلى الأحاديّة؛ ذلك أن رؤيتهم للعالم كانت من منظور شعري تشكل من خلال عقود، أدى إلى جعل منظورهم في تلك الحقبة لا يتجاوز الشعر عند الاختيار، ولا يغادر منظور الشعراء للعالم عند الاستبصار.

أهملت الحركة الرواية فنًا (براجماتيًا) فاعلًا في تغيير المحتمعات، وفي صيغة أخرى: إن أولئك النقاد قد ارتكنوا إلى الفنون التقليدية، من جانب وأهملوا الفنون الحديثة من جانب آخر، ولعل أبرز مشكلات الفنون التقليدية تتمثل في كونها ترسخ للتجربة الجمالية في النص الإبداعي، وتهمل الفاعلية والنفعية، ولذا فإن الناتج من ذلك الدرس الثمانيني النقدي يظل مندرجًا في إطار الجمالي لا النفعي، وخاضعًا لمبدأ أن تلك الحركة كانت تلتزم الحداثة في تنظيرها النقدي لما هو تقليدي في مدوناتها المدروسة، فكان الشعر ولاسيما في أنموذجه التفعيلي أقصى ماوصلت إليه تجربتهم. وبالتأكيد كان هذا الشكل الصادم في المنجز الشعري

إبداعًا ونقدًا، لكنه يكشف عن إهمال واضح، وبصورة غير مقصودة، لمبادئ التعدد والحوارية التي تؤمن بالآخر المختلف في دينه أو مذهبه أو قبيلته، «فالحوارية الشكلانية التي تتجلى لغويًا في الأعمال الروائية، وتتمثل في حوار الخطابات داخل العمل الروائي تنعكس أيضاً في توجيه حواري ما بعد لغوي يتصل بكافة الخطابات»(4). ذلك الحوار الذي افتقدته الحركة نتيجة انغماس في آنية الدرس النقدي.

لعل هذا يقودنا إلى السؤال الآتي: هل توفرت النصوص الروائية في حقبة الثمانينيات؟ الإجابة نعم، هناك عدد من الأعمال الروائية المنجزة في الثمانينيات والمهملة نقديًا، زادت على خمس وثلاثين رواية بأقلام كتاب وكاتبات مثل: حمزة بوقري في «سقيفة الصفا 1983م»، وهدى الرشيد «عبث 1980م»، وعبدالرحمن منيف «الأشجار واغتيال مرزوق 1983م»، وآخرون(5). ولم تتقاطع حركة النقد مع إنتاج رجاء عالم إلا في منتصف التسعينيات في عمل طريق الحرير صادر (1995م)، مع أن عملها الروائي «أربعة صفر 1987م» قد حقق نجاحًا خارج المشهد السعودي بفوزه بجائزة معهد ابن طفيل من إسبانيا. ولعل ذلك يفسر مدى التهميش لفن الرواية آنذاك، حظيت في حوار جانبي بإجابة، أدركت مدى عفويتها، على سؤال توجهت به إلى أحد أساطين هذه الاتجاه وعرابيها: لم لم تتناولوا الرواية في تجربتكم؟ كانت الإجابة سريعة ومختصرة كسرعة هذه الحركة واختصارها: لم يكن هناك روائي في (شلتنا)!

ولا يفوتنا أن نذكر أن الاهتمام ببعض الأعمال السردية الأخرى؛ تحديدًا القصة القصيرة؛ قد اقتصر على الأعمال التي

تتبنى التكثيف في اللغة، القريبة من الشعر كانت محط اهتمام لها؛ يشير علي الشدوي إلى مجموعة عبده خال «حوار على بوابة الأرض» بوصفها مغرقة في اللغة؛ ويعيد السبب إلى تركيز النقاد آنذاك على اللغة، واللغة فقط(6).

كان تناول بعض نقاد هذه الحركة النقدية للأعمال الروائية محصورًا بعد غلبة الرواية في مرحلتي التسعينيات وما بعدها في اتجاهين اثنين: أحدهما التركيز على الأعمال التي لها صبغة شعرية، والتفاعل معها بصورة قوية؛ مثل روايتي «طريق الحرير» لرجاء عالم و«سقف الكفاية» لمحمد حسن علوان، ولا يجمع بين العملين السابقين سوى الشعرية المكثفة فيهما، التي عدّها نقاد الحركة أساسًا للتفاضل في الرواية، وسقفًا إبداعيًا للنموذج الروائي، ولا دافع لهذا الاتجاه سوى بقايا تمجيد نقدي سابق للشعر من شعراء سابقين، وتمثل للمرحلة نفسها. أما الاتجاه الاخر فيتجلى في تعليقات سريعة تمثلت أحكامًا سريعة نابعة من نماذج نقدية سلطوية على أعمال روائية مفردة، أو حكم نقدي على روائيين في مجموع أعمالهم.

خضعت هذه الحركة النقدية إلى شرط الحقل الأُحاديّ المتنافس عليه؛ في توافقها مع الفن الأدبي السائد (الشعر)، وتركها الحواري الديالوجي الرواية، ولم تصدر عن تفعيل نقدي لهذا الفن إلا بعد دخول مرحلة التسعينيات، وكان الرهان على الشعري يتمثل في رهان على مضامين وقضايا تناولتها نصوص تلك الحقبة، والحركة بهذا تصدر إعلانا غير منشور يقرؤه كل من استوعب فكرها؛ ويكمن في أن الحداثة تكمن في الموضوع والمضمون بوصفه آنيًا لا الشكل والبناء بوصفه استمراريًا.

البعد الثاني: السجال الظاهر مع مناوئي الحركة:

إن الحقل الأدبي مجال لممارسة السلطة وفرض الهيمنة، ولذلك كان من استراتيجيات الحركة أن تقاوم العناصر الفاعلة والمؤسسات المنغمسة في الصراع الأدبي، وتحقق لها ذلك بالمواجهة مع تلك العناصر الفاعلة ضمن بنية الحقل؛ كان الصراع بين التقليديين وأعضاء حركة الحداثة صراعًا رمزيًا أثرته ظروف الهيمنة التي أوجدت ذلك الصراع الدامي بين فئتي: الطامحين والمهيمنين، كان الطامحون وهم أعضاء حركة الحداثة يمثلون الداخل الجديد الذي يدخل في صراع قائم مع المهيمنين الذين يحتكرون السلطة النوعية، والذين يحاولون الدفاع عن احتكارهم للرساميل الرمزية وفقًا لبورديو[7]، ويسعون إلى إقصاء المنافسين الجدد؛ وهذا ماتحقق لتلك الحركة بصفة مؤقتة؛ إذ كان هذا الصراع فرصة لتقديم إنتاجهم، ومن ثم بسط نفوذهم، مع أن تأثيراتهم كانت على فئات محدودة من الجمهور الأدبي، ذلك «أن ناقدا ما لا يمكنه أن يمارس أي تأثير على قرائه إلا بمقدار ما يمنحونه هذه السلطة، لأنهم متفقون بنيويا معه في رؤيتهم للعالم»[8].

من جانب آخر يقودنا ذلك إلى ما هو أهم: ما علامات غياب الحوار عن تلك التجربة؟ إن السجال غير العلمي في أثناء حدوث الصراعات الرمزية التي سادت في تلك الحقبة يؤكد غياب الحوار إلى حد كبير في التجربة السجالية بين هؤلاء النقاد وخصومهم؛ أولئك الخصوم الذين لا نشك في أحاديثهم، ومع الإيمان أن سطوة الخصوم وقسوتهم ضد الحركة، قد قادت إلى مثل هذا

الغياب للحوار، واعتماد الرؤية الواحدة بناءً على آليات سجالية مختلفة، تبناها معظم أقطاب حركة الحداثة، فقد تجلت بعض الردود من مقالات الغذامي والعلي والسريحي، وقد اشترك جميع هؤلاء في الارتكان إلى آليات سجالية عامة، نابعة من السائد الذي يتبناه الاتجاه المخالف، ولعل أبرز تلك الآليات المشتركة: استثمار الخطاب الديني، وشتم الخصم والسخرية منه، والتهديد (إن عدتم عدنا)[9]، وتعد الآلية الأخيرة أبرز آليات الخطاب السّجالي المشتركة التي راجت بين التقليديين والحداثيين في ذلك السجال، لقد بنيت تلك الآلية على غلبة الحجة وقدرة المساجل على الرد قبل الشروع في الرد على الدعوى المضادة، الأمر الذي يُبرز الخصم في صورة من لا حجة له، وتأتي تأكيدًا للإصرار على المتابعة حتى النهاية، فتبدو حال المساجل كالمحارب الذي لا يكف عن القتال حتى ينتصر أو يموت.

البعد الثالث: السجال المضمر بين أفراد الحركة:

كانت المجموعة تشكل فريقًا واحدًا متجانسًا، يتوحد فيه الناقد والشاعر والصحفي، كما مثلته مجموعة (منطق النص) التي يمثل أفرادها هذا التجانس والاتفاق، لكنها تفتت؛ إذ كانت «صحوة ظرفية مؤقتة، لم تصمد لا كأسماء ولا كحركة نقدية، وذلك بسبب أن الشعراء الذين اعتمدت عليهم الحركة ما لبثوا أن تواروا عن المسرح، وكانوا ثلاثة شعراء رئيسين حظوا بالعناية والتركيز وكانوا يبشرون بجيل شعري توقع الجميع أنه سيؤسس لمجد شعري حداثي متصل، غير أن الوهج ما لبث أن انطفأ وذابت الحركة في أقل من

بضع سنوات، ولقد كانت خسارة ثقافية ضخمة مثلما كانت صدمة للنقاد الذين ارتبطوا عضوياً بها حتى لقد اختفى بعضهم وانطفأ آخرون»[10].

إن الشعور بالاطمئنان وعدم القلق، واحتكار رأس المال الرمزي لذلك الجيل، جعل أفرادها المتنافسين يبدؤون في محاولة الاستئثار بعلاقات القوة في الحقل نفسه، رغبة في امتلاك رأس المال الرمزي الذي حظيت به الحركة، فتحولت الحركة نفسها: اسمها ومنجزها والتنظير لها إلى مجال صراع رمزي، شارك فيه أعضاؤها من النقاد والشعراء، وأصبح كل وحد منهم مشروع صراع مع زملائه؛ فالغذامي يراهم تابعين لشعرائهم، ومتنقلين بلا هدف «كان شباب النقاد يجرون في إثر المبدعين من مدينة إلى مدينة ومن ندوة الى ندوة حاملين معهم القصيدة والشاعر في حفلة بهيجة وواسعة»[11]، ومحمد الثبيتي أحد الشعراء البارزين في المجموعة؛ يقول منتقدًا الغذامي: «أعيدك والقراء إلى مقدمة كتبها عن ديوان الشاعر حسين عرب، وهي مثبتة في مطلع الديوان. ومن يقرؤها ستتملكه الحيرة، إذ ليس من المنطق أن تكون هذه المقدمة بقلم هذا الناقد الكبير القادم بمنهجيات ونظريات غربية بنيوية وتفكيكية»، نظرًا إلى التقليدية والمدرسية التي كتب بها تلك المقدمة. ولا بأس بالتذكير بالقراءة العميقة لـ «انتهت» الواردة في نهاية نص للصيخان، نشر قبل سنوات في (عكاظ)، وظنها جزءًا من النص، فذهب يقرؤها نقديًا، وفي ملحق الأربعاء دبج سلسة مقالات عن بيت الشعر لعله «الناس للناس من بدو وحاضرة»، ولا تجد في قراءته ملمحًا يشير إلى البيت المذكور[12]. ومثل ذلك نراه في تعليل الغذامي تلاشي

الحركة بالقول: «والسبب هو قصر نفس أبطال الحركة، ومحدودية وعيهم الابداعي الثقافي... لجأ بعضهم إلى الشعر العامي، وصمت آخرون»[13]، ويخصص السريحي بالقول: «تحدث السريحي مرة عن (أقلمة النقد) ويقصد بذلك أن يتكلم الناقد في كل بيئة حسب مستواها العلمي، كما يغير خطابه حسب الظرف الزماني والمكاني، وهذا يكشف عن حس مخبوء بظرفية المهمة، وأن الحركة مجرد تكتيك مرحلي، وليست مما يدخل في استراتيجيات المعرفة، وسيكون العلم والعقل والتحديث حينئذ ظرفيًا، ومتعدد الوجوه والاحتمالات»[14]. أما السريحي فصورة الغذامي لديه تمثل مزيجًا من الاعتدال والاستبعاد، فهو ليس «كتاب «حكاية الحداثة»، وبإمكاني أن أجتزئ هذا الكتاب، ثم يبقى الغذامي لا ينقصه بعد ذلك شيء رائدًا لا ينكر دوره عاقل ومُنصف، تنتابه حمى التمركز حول الذات حينًا، وتُعريه أكاذيب الأعراب حينًا، وأخال أن حكاية الحداثة، باعتبارها حكاية نتاج للتمركز حول الذات لا يبرئ من الوقوع في دائرة أكاذيب الأعراب، ولعل الغذامي كان فطنًا حينما سماها حكاية، فهي حكاية علينا أن نتقبلها كنص سردي لا تُلزمنا بتصديق ما فيها ولا تلزمه بتوثيق ما فيها»[15]. ويمضي السريحي في لقاء آخر ليؤكد مبدأ الاستبعاد السابق، لكنه بصورة هادئة» «لاأريد ان أدخل في مأزق الكتابة عن الحداثة حتى لا أكتب عن الذات، ولا أخاتل نفسي عندما أقع في (الوهم) ولو كان ظاهره الحياد والتواضع. لن أكتب عن الحداثة حتى لا أنفي الآخرين كما كتب حبيبي وصديقي عبدالله الغذامي «حكاية الحداثة» ولو كنت مكانه لكتبت حكايتي مع الحداثة. كم أحب الغذامي قبل كتابه وبعده،

ولكننا نختلف، وأقول: إن على الود أن لا يفسد لنا خلافا. أعتقد أن الغذامي تورط بكتابه، لأنه كتب من داخل الحركة التي ينتمي إليها. والذي حدث أنه نفى الكثير وجميل أن ينفي (السريحي) إلى الشعر! ومشكلة الكتاب أن الغذامي اختلق من أصحابه خصوماً لعدم وجود الخصوم الآخرين»[16]. إن المنافسة شرط للنجاح، لكنها تجاوزت إلى الاتهام والتقليل من منجز الآخرين، ولو كتب كل منهم عن الحداثة لرأينا فجوات وصراعات كبرى، تنبئ عنها منشورات الصحافة، ومدونات الكتب حتى الآن.

الخاتمــة:

تبدو العلاقة بين الأبعاد السابقة: التناول النقدي وسجال المعارضين وتفتيت الحركة علاقة تكاملية؛ فكما قاد التناول النقدي ظاهريًا إلى سجالات مختلفة مع أرباب التقليد الأدبي، ومن ثمّ إلى صراع أفراد المجموعة؛فإن التناول النقدي الأحاديّ يؤكد أن غياب الرواية عن منجز الحركة في تلك الحقبة، أوجد نسقًا مونولوجيًا أحاديًا قاد إلى سجال ظاهر مع التقليديين، وسجال مضمر بين أفراد الحركة، ما لبث أن برز للعيان بعد انتهائها.

وأخيرًا ينبغي القول: إن وصف حركة الحداثة بالأحادية في هذا البحث لا يقلل من منجزين، أراهما مهمين لها، إذ تناوب أفرادها في تقديم ذلك، وهما: التنظير النقدي الحديث، وتحمل أضرار كبيرة لحقت بأعضائها البارزين كالسريحي وعالي القرشي وغيرهم، وذلك نتيجة مؤامرات دامية من تيار تقليدي كسيح معرفيًا.

الهوامش

(1) ينظر: عبدالله الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004م، ص 92، نشرت في مقالة قبل ذلك بعنوان "جيل الكعكة"، جريدة الرياض، عدد 28449، الخميس 2002/4/4م.

(2) بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة: عبدالسلام بنعبدالعالي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 3، 2007م، ص 60.

(3) الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، ص 92.

(4) Robyn McCallum، Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity، London: Routledge، 1999، p.13.

(5) صدر خلال هذا العقد ما يزيد على خمس وثلاثين رواية منها: عبدالله الجفري في «جزء من حلم 1984م» و «زمن يليق بنا 1989م»، وعلي محمد حسون «الطيبون والقاع 1984م»، وإبراهيم الناصر «غيوم الخريف 1988م»، عصام خوقير «الدوامة 1980م» و«زوجتي وأنا 1983م»، وحمد الراشد «إبحار في الزمن المر 1988م»، وبهية بوسبيت «درة من الأحساء 1988م»، وعبدالرحمن السويداء «العزوف 1986م»، وأمل شطا «غدًا أنسى 1980م»، و«لا عاش قلبي 1988م»، وعبدالعزيز الصقعبي «رائحة الفحم 1988م»، وعثمان الصوينع «دموع ناسك 1988م» و«الكنز الذهبي 1988م»، ومحمد عبده يماني «فتاة من حائل 1980م»، وخالد باطرفي «ما بعد الرماد 1985م»، وهادي أبو عامرية «الأشباح 1989م» و«الوظيفة حبيبتي 1985م»، وصفية عنبر «وهج من بين رماد السنين 1988م»، وفؤاد عنقاوي «تراب ودماء 1984م»، وغالب حمزة أبو الفرج «امرأة مختلفة 1983م»، وسلطان القحطاني «زائر المساء 1981م» و«طائر بلا جناح 1980م»، ينظر: حسن الحازمي وخالد اليوسف، الرواية: مدخل تاريخي ودراسة ببليوجرافية ببلومترية، الباحة، نادي الباحة الأدبي، 1429هـ، ص ص 93-152.

(6) علي فايع، «الشدوي يتهم الغذامي والسريحي بتشويه الحداثة»، جريدة الشرق، عدد 847، تاريخ 2014/3/30م.

(7) بورديو، العنف الرمزي: بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة: نظير جاهل، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م، ص ص 89-92.

(8) بورديو، الرمز والسلطة، ص 60.

(9) ينظر: معجب العدواني وضياء الكعبي، الخطاب السجالي في الثقافة العربية: مقاربات تأويلية، بيروت، دار الانتشار العربي، 2014م، ص ص 22-35.

(10) الغذامي، ص 92.

(11) المرجع السابق، ص ص 175-176.

(12) علي الرباعي، «الثبيتي: رأى أن السريحي أكبر من الغذامي ... وسرد تفاصيل هروبه من الباب الخلفي لـ «أدبي جدة»، 2008/1/22م، 16363.

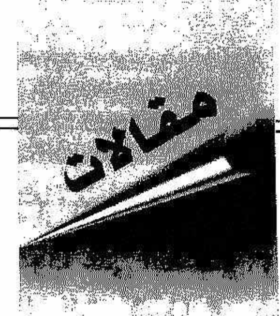
(13) الغذامي، ص ص 94-95.

(14) الغذامي، ص 93.

(15) محمد عويس، «السريحي: حَدَاثَة الغذامي لا تُبرئ من الوقوع في دائرة أكاذيب الأعراب» جريدة الحياة، 2011/2/2م.

(16) صالح السهيمي، «سعيد السرحي: الغذامي تورط بكتابه وجعل من أصحابه خصومًا» جريدة اليوم، عدد 16291، 2014/3/22م.

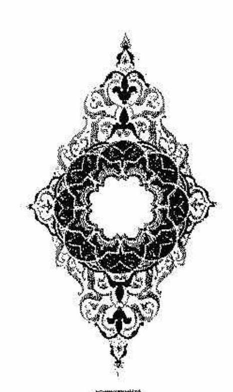
الإمارات
آفاق الثقافة والتراث
العدد رقم 10
1 سبتمبر 1995




الحداثة والبنيوية في معرفة النص الأدبي

ما موقف الحداثة من النصّ الأدبي؟ وكيف نعالج اليوم النص وندرسه؟. هناك - في نظري - موقف تراثي، وموقف متأثر بالمدارس الفنية الحديثة وتيارات الأدب، فهل يجب أن نتخذ فقط طريقاً واحداً نابعاً من أحد هذين الموقفين؟ نبادر إلى القول: إننا لا نقبل السيرَ في أحد هذين الطريقين دون أن نأخذ بما له صلةٌ بالطريق الثاني.

الدكتور جودت الركابي
دمشق



إننا لا نستطيع أن نفهم نصّنا المكتوب بالعربية، مهما كان جنسه، دون أن نكون أولاً واقفين على تراثنا الأدبي والنقدي، وعارفين بأصول النص الأدبي القديم وخصائصه، هذه الأصول التي تستند إلى علوم اللغة والبلاغة والعروض والقافية إلى جانب هضم النصوص القديمة وتمثُّلِها. إنّ هذه المعرفة لازمة لازبة لكل من يتصدّى لنقد النص الأدبي الحديث، فكيف به إذا كان من صانعيه؟.

إن صانع النص الحديث إذا لم يكن واقفاً على أدبنا التراثي وعلوم آلاته لا يقدر على إبداع نص جيد في حداثة جيدة. ولعلّ أولئك المقصرين الجاهلين بهذا التراث هم الذين يقدّمون لنا اليوم نصوصاً غير مقبولة، ويقولون: إنها حديثة، كي نقبل عجزها وضعفها.

الحداثة ليس معناها العجز، والحداثة لا تتطلب الجهل بالتراث، كما أن التراث لا يدعو

Afāq al -Ṭaqāfa Wa al -Turāṯ — **آفاق الثقافة و التراث**
A Quarterly Journal of Cultural Heritage — مجلة فصلية ثقافية تراثية مكتبية
Jum `a al -Majid Center for Culture and Heritage — تصدر عن مركز جمعة الماجد للثقافة و التراث

Subscription Order Form — قسيمة اشتراك

☐ سنة One Year — ☐ أكثر من سنة More Than One Year — ☐ عدد السنوات # of Years

للأعداد : .... Issues # — # of Copies: .... : عدد النسخ

Subscription Date : .... : ابتداء من تاريخ

☐ شيك Check — ☐ حوالة مصرفية Bank Draft — ☐ حوالة بريدية Postal Draft

التاريخ : .... Date : — Signature : .... : التوقيع

الاشتراك السنوي

داخل الإمارات :
للمؤسسات : ١٠٠ درهماً .
للأفراد : ٦٠درهماً
للطلاب : ٤٠ درهماً

في الخارج :
للمؤسسات : ٣٥ دولاراً أمريكياً
للأفراد : ٢٠ دولاراً أمريكياً .

تودع الإشتراكات في رقم الحساب البنكي للمركز : ٠٤٩٠٩٠٦٥٢٣ - بنك المشرق - دبي
Payments should be made To Juma al - Majid Center for Culture and Heritage
Acc . # 0490906523 al - Mashriq Bank - DUBAI

Afāq al -Ṭaqāfa Wa al - Turāṯ — **آفاق الثقافة و التراث**

إشعار بالتسلم
Acknowledgment of Receipt

Name: .... : الاسم الكامل

Institution: .... : المؤسسة

Address : .... : العنوان

P.O.Box : .... : صندوق البريد

No of Copies ☐ عدد النسخ — Issue No ☐ العدد

Subscription ☐ اشتراك — Exchange ☐ تبادل — Gift ☐ اهداء

Sig- .... التوقيع — Date .... : التاريخ

ترسل إلى :

مجلة آفاق الثقافة و التراث

ص ب : ٥٥١٥٦ – فاكس : ٦٩٦٩٥٠ (٠٤) – دبي – الإمارات العربية المتحدة

Afāq al -Ṯaqāfa Wa al -Turāṯ

P.O.Box : 55156 - Fax : (04) 696950 DUBAI - U.A.E

Stamp
الطابع
البريدي

Name: .... : الاسم

Address : .... : العنوان

Country : .... : البـــلد

Phone : .... : هاتف   P.O .Box : .... : ص ب

Fax : .... : فاكس

إلى الجهل بالحداثة، **ولهذا كان من الضروري أيضاً لمعرفة النص وإنتاجه الوقوف على تيارات النقد الحديث ومعرفةُ مدارسه المختلفة لجني المفيد منها**. هذان الموقفان لابد من تمازجهما من أجل إنتاج النص الأدبي العربي المبدع، ومعرفتِهِ معرفةً صحيحة.

وعلى هذا لابد من دراسة النص دراسة لغوية وبلاغية وموسيقية بأسلوب جديد مع بيان نزعته المضمونية سواء أكانت واقعية أم رومانسية أم وجودية أم مادية أم غيرها. وكثيراً ما تختلط هذه النزعات في النص، فلابدّ من تبيانها وردّ النص إلى نزعته الأصلية أو النزعة المهيمنة عليه. وفي كل هذا يجب الغوص في التحليل وتفكيك النص ثم إعادة تشكيله وبيان تأويلاته المتعددة ودلالاته وأثره في المتلقّي. وهنا تنتصب أمامنا المذاهب المختلفة من بنيوية، وكلية، ونفسية، واجتماعية، وتاريخية، فنستفيد منها في تحليلاتنا دون أن نقحمها إقحاماً.

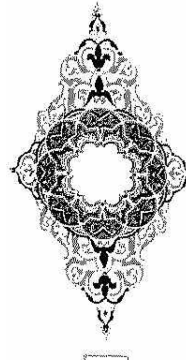
هذه العملية المتعددة الأطراف في تحليل النص تتشابك فيها المعرفة العلمية بالتراث، والمعرفةُ العلمية بتيارات النقد الحديث، ولكن الخطأ الذي يقع فيه بعض المبدعين وبعض النقاد أنهم يهملون هذين الأمرين معاً أو أحدَهما، ثم يتعصبون لنظرية جديدة واحدة أو مذهب دخيل دون أن يدركوا أن نصَّنا العربي له خصائصه في ذاته، وهذه الخصائص نابعة من عبقرية اللغة العربية.


«إن المنهج البنيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطق، كما أثبت هذا المنهج خصوبته، فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقليات البدائية في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي».

لنرَ الآن ما موقفنا من بعض هذه النظريات الحديثة:

إن معالجتنا للنص قد طرأ عليها تجديد منذ عصر النهضة الحديثة التي عرفها أدبنا في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن العشرين. فبعد أن كانت هذه المعالجة تقتصر على تفسير النص وشرحه لغوياً وبيان ما فيه من صُوَرٍ بلاغية وبديعية مقلدين بذلك النقد القديم، أخذنا نتدرج في فهم الأبعاد الأخرى للنص دون الاقتصار على التفسير، ذلك من جراء اطلاعنا على الثقافات الأجنبية وقراءة كتابات بعض النقاد الغربيين ولا سيما الفرنسيين منهم أمثال: جول لوميتر ولانسون وبرونو تيير وغيرهم، فاكتسى عندئذ نقد النصوص حُلَّةً علمية جديدة واكتسب نظرةً عميقة في فهم مرامي الإبداع فيها.

كما أن نشاط الدراسات اللسانية وتوغُّلها في أوساطنا الأدبية منذ دراسات فرديناند دوسوسور (١٨٥٧ - ١٩١٣)[1] حملت بعض نقادنا على الاهتمام بشكلية النص التي جاءت



بها نظرية البنيويّة. فما موقفنا من هذه النظرية، وماذا يمكن أن تقدمه من إسهامات في دراسة النص العربي؟.

تقول الناقدة اللبنانية يمنى العيد في كتابها «في معرفة النص»: «إن المنهج البنيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطق، كما أثبت هذا المنهج خصوبته، فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقليات البدائية في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي».[٢]

ثم تقول: «يستطيع النقد بالاعتماد على المنهج البنيوي أن يضيء بنية النص، أن يرى حركة العناصر، أن يصل إلى الدلالات فيه».[٣]

والناقدة يمنى العيد اهتمت بدراسات أقطاب البنيوية – وجلُّهم من الماركسيين – أمثال الفيلسوف الهنغاري مؤسس البنيوية التكوينية لوكاتش (١٨٨٥ – ١٩٧١)، والباحث السوفييتي في المادية الاجتماعية باختين (١٨٩٥ – ١٩٧٥)، والمفكر الفرنسي ذي الأصل الروماني، الباحث في علم اجتماع الأدب غولدمان (١٩١٣ – ١٩٧٠)، ومارست تطبيقها على النص الأدبي.

ولكن هل يمكننا عزل بنية النص عن مقوماته الأخرى كما يفعل أكثر من اتبع النظرية البنيوية التي لم يعد لها تألُّقها القديم؟ هل النص حقاً معزول عما يسمونه «الخارج» عن النص؟.

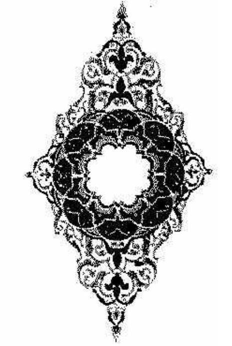
الجواب باختصار: لا، إذ لا يمكن فهم النص بفهم أحد عناصره فقط.

إن هذه الحقيقة هي التي دفعت الناقدة يمنى العيد – مع كونها من أنصار البنيوية – إلى التأكيد على علاقة النص بمرجعه وعلى رفضها إسقاط هذا المرجع محاولةً كشف حضوره في بنية النص الأدبية، وهذا من فضائل نظرتها النقدية التي تعدَّت النظرة الشكلية. إن مراجع النص لا بدَّ من فحصها والرجوع إليها، ومن هذه المراجع كاتبُ النص، حياته ونفسيته، الواقع التاريخي والاجتماعي والنفسي والجمالي، وغير ذلك من الأمور، وعلى الدارس أو الناقد أن يدرس هذه المراجع من أجل تعرّف النص.

والناقد الحصيف هو الذي يرى ما لا تراه العين، المرجع حاضر دوماً في النص، وعلى الناقد أن يدرس هذا المرجع، ويدرس أثره في النص، سواء أكان لغوياً أم نفسياً أم تاريخياً...

البنيويون يودون قَصْر نظرهم على ما يرون، إنهم يرون الكلمات والحروف، ولكن، في داخل النص مفاهيم أخرى أتت من الخارج؛ هناك النفس، وهناك المجتمع، وهناك الحياة بأسرها، والناقد الحصيف هو الذي يرى ما لا تراه العين، المرجع حاضر دوماً في النص، وعلى الناقد أن يدرس هذا المرجع، ويدرس أثره في النص، سواء أكان لغوياً أم نفسياً أم تاريخياً...

إلا أن هناك صعوبة في رؤية مراجع النص، وعلى الناقد أن يجدها لسببين: أولاً لمعرفة النص وثانياً لتقويم النص، إذ



لا يمكن تقويم النص دون مراجعه، وكذلك لا يمكن معرفة النص دون إيجاد مراجعه فيه، من هنا جاءت نظرة الناقد المتعددة الأطراف، فلا تكفي أبداً دراسة البنية، لأن البنية ليست معزولةً عن مراجعها.

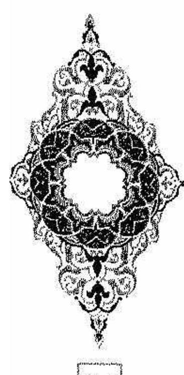
وأقول: هذه المراجع كلها ليست في الأصل أدبية ولكنها من مكونات النص، ولكلٍّ منها دروه في تكوين النص، وقد أصبح أكثر النقاد اليوم يؤكدون على علاقة النص بمرجعه، حتى إن البنيويين أنفسهم لم يعودوا يرغبون بإسقاطه.

إن الخطاب الأدبي ليس مجرد لغة وإن كانت اللغة مادَّتَه، وإذا كان للأديب حريةٌ في خلق بنية نصه فلتكن هذه الحرية محافظةً على سلامة قواعد اللغة، أما الخروج على أصولها فيكون في الفن لا في الكيان، وقد يكون هناك تمرُّدٌ في الخطاب الأدبي على اللغة، ولكن هذا التمرد يكون في الشكل دون الإجحاف بقواعد اللغة وأصولها، ويختلف هذا التمرد باختلاف الأجناس الأدبية من شعر وقصة ورواية ومسرحية ومقالة... بمعنى أنه تختلف أشكال الصياغة وتبقى الدلالات أو التعبير مع المحافظة على سلامة اللغة.

وتعترضنا هنا مشكلة رسم الواقع، فليس من الضروري أن نصل في النص الواقعي إلى المطابقة؛ لأن مخيّلة الكاتب ليست آلة فوتوغرافية، وإنما هي آلة وإحساسٌ أداتها اللغة. ولكن هل يمكن لهذه الواقعية أن تصل إلى تجديد اللغة؟ بعضهم يطالب بهذا التجديد بالعودة إلى ما ينطِقُه الفرد، أي إلى اللهجات، نعم اللهجة شيءٌ مساعد لفهم الواقع ولكنها ليست البنية الأصلية للّغة، يمكن استعمال اللهجة لرسم صورة، ولكن هذا يكون من تزيينات اللغة وليس من أصل اللغة، عندما نرسم لوحةً نستعمل الألوان ونستعمل الخيال، فالألوان المادية يمكن أن يضاف إليها بعض «اللطخات» من ريشة الرسام، ولكن هذا الرسام يبقى دوماً عارفاً بأصول الرسم... أصول الرسم في الكتابة هي اللغة، و«اللطخات» هي هذا المنطوق أحياناً الذي يزخرف النص اللغوي، ولا يضيره ما دمنا نعترف بأنه شيء مضاف دخيل، وليس أصلاً. وأقول: إذا تخلخلت البنية العربية للنص نكون قد قمنا بهجرة غريبة عن أصالتنا وكتبنا بلغة غيرنا، لغة الغرباء! إن البنية الواقعية الأصلية هي الصياغة التي ترتاح إليها النفس.

> **إذا تخلخلت البنية العربية للنص نكون قد قمنا بهجرة غريبة عن أصالتنا وكتبنا بلغة غيرنا، لغة الغرباء! إن البنية الواقعية الأصلية هي الصياغة التي ترتاح إليها النفس.**

واهتمامنا اليوم بالصياغة هو الذي قاد نقادنا الجدد إلى التمسك ببعض النظريات التي تهتم باللفظ أكثر من اهتمامها بالمعنى وبضرورة التناغم فيما بينها، **ولكن الصياغة الجيدة ليست تفكيك النص، وهذا الذي يدعوني اليوم - كما دعا غيري - إلى عدم النظر بعين الرضى إلى المذهب البنيوي الذي يجزِّئُ النصَّ ويهدمُه دون أن يحقق**



معرفة شعورية إبداعية بالنص ذاته الذي يجب أن يترك أثراً جميلاً في النفس وأن يكون منسجماً في جميع أجزائه. ولا يستطيع الناقد أن يصل إلى هذا الشعور ولا أن يلمس الانسجام فيه إذا اقتصر على البحث في مكونات النص اللفظية فقط.

إن البنية لا تُقْصَد لذاتها ولا تقدِّمُ لنا وحدها النصَّ الجيد، نعم إن النص يجب أن يؤدَّى بأسلوب فنّي، ولكن عليه أن يعبّر عن موقف إنساني في عبارة موحية. وإذا نظرنا إلى ألفاظه فقط لم نستطع إدراك هذا الموقف الإنساني الناتج عن تلاحم الصياغة من ناحية وعن تلاحمها بالمعنى من ناحية ثانية.

هذه الملاحظات يجب أن تكون أساساً لمن يتخذ البنيوية مرتكزاً لتحليل النص. أما الشعر العربي القديم فقد كان له نظامه وكانت له موسيقاه متجسدةً في البحر والقافية، وفي اختيار التراكيب والألفاظ وتناغمها مما نسميه بالإيقاع الداخلي، هذا الإيقاع أراد بعض النقاد أن يجعلوه خاصاً بالنص الشعري الحديث، مع أن النص الشعري قد فقد - في غالبيته - حسَّه الموسيقيّ الذي هو من أول خصائص الشعر، وإننا لنرى أن القصيدة الحديثة التي نستحسنها اليوم هي تلك التي تحافظ على موسيقا الشعر وتنبعُ من معطيات العروض لا من بحوره، بل تأخذ منها بعض التفاعيل أو تفعيلة واحدة وتجعلها حسب نظام جديد يحقق للشعر الحديث الإيقاع اللازم لكل شعر.

نعود الآن إلى مشكلة الوضوح والغموض في النص الأدبي الحديث، **ونلاحظ أن أكثر ما يكتب من النصوص الحديثة الشعرية أو النثرية يتّصف بالغموض، فهل هذا دليلٌ على الحداثة؟ وهل يجب أن تكون الحداثة غامضة؟.**

في الواقع إن ثمة غموضاً مشروعاً وآخر غير مشروع.

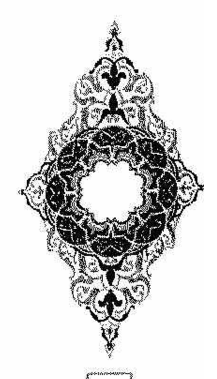
الشاعر ينظم للناس ولا ينظم لذاته، وليس على الشاعر أن يطلب من القارئ أن يفهم الصورة الذاتية التي هي في ذات الشاعر، بل عليه أن يُقدِّمَ له مفاتيحها في نصّه.

أما الغموض المشروع فهو ما يقتضيه الرمز والإشارة، ومع هذا فإن الرمز عليه أن يكون قابلاً للفهم، وعلى الشاعر أو الكاتب أن يقدّم مفاتيحه لقارئه،لأنه إنما يكتبُ له لا لذاته، وليس على القارئ أن يفهم رموزَه التي يمكن أن يحتفظَ بها لنفسه.

أما الغموض غير المشروع فهو الغموض المقصود، وله أسبابه:

أولها - في نظري - عَدَمُ الفهم، وقد قال لابروبير: «إن ما يُفهم جيداً يُعَبَّر عنه بوضوح»، فكثيراً ما يلجأ الكاتب إلى اللغة الغامضة ليسترَ عَدَمَ فهمه، مع أن الوضوحَ هو صفةٌ من صفات الكاتب الجيد وصفةٌ من صفات الفهم.

وثاني هذه الأسباب هو أخلاقي يعود إلى الافتقار إلى الشجاعة في مواجهة القراء، فالكاتب الغامض يُجْهِد قارئه ويريد إتعابه حتى لا يقوى على مناقشته. ولعمري إن السهولة في



الكتابة صعبة، وقديماً أشار النقاد إلى يُسمّى بالسهل الممتنع.

وهناك من يظن أن السهولة تُبْعِد الشعرَ عن خصوصيته، وأن السهولةَ لغة نثرية بينما الغموضُ هو لغةُ الشعر، وليس هذا بالصحيح إلا إذا كان يقصد منه الشعر الرمزي. ومع ذلك فإن هذا الغموض الذي يعتمد الرمز يجب أن يقدِّمَ للقارئ مفاتيحه حتى لا يبقى النصُّ مغلقاً. فالشاعر ينظم للناس ولا ينظم لذاته، وليس على الشاعر أن يطلب من القارئ أن يفهم الصورة الذاتية التي هي في ذات الشاعر، بل عليه أن يُقدِّمَ له مفاتيحها في نصّه.

الكتابة مسؤولية، وما دمتُ قد أخذتُ على نفسي أن أقدِّم شيئاً للقرّاء، إذن عليَّ أن أكون مفهوماً، فالكاتب الغامض يخون رسالته، وعليه دائماً أن يفكِّرَ بقارئه، كثيرون من الكتّاب والشعراء يتصوّرون أن ما في عالَمهم من أفكار سهلٌ على الآخرين، وهذا خطأ؛ إذ لا يجب أن نضع الذات في موضع الآخر، أقول هذا بالنسبة للكاتب والشاعر العبقريّ، فكيف بذلك الكاتب الذي لم يرقَ بعدُ إلى هذه المرتبة، فإذابه يتعمّدُ الغموض ليكون شاعراً حديثاً؟! ألا نرى اليوم طائفةً من الشعراء والكتّاب، أو ممن يسمُّون أنفسَهم كذلك، يعرضون على الناس نتاجاً بعيداً كل البعد عن فهم المتلقّي أو فهم القائل نفسه، وغايتُه من ذلك إخفاء عجزه بهذه «الخربشات» التي يسميها حداثة؟!.

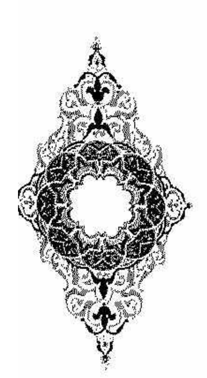
إن النصَّ الأدبي سواء أكان نصّاً قديماً أم حديثاً يجب أن يكون مُلْهَماً، وأن يكون جامعاً لسمات الإبداع الذي يأتي من الأصالة والوضوح وصحة التعبير وإشراقه، والنصّ البديع يُحْدِثُ فينا لذّةً فنية وراحةً نفسية تُبعد عنا القبحَ والظلم، وعلى الناقد أن يتلمَّسَ جميع المناحي التكوينية لهذا النص البديع الذي يحقِّقُ هذه اللذة وهذه الراحة.■

الحواشي:

١ – باحث سويسري، كان لمحاضراته التي نشرت في كتاب «دروس في الألسنية العامة» منذ عام ١٩١٦م أثر في بيان أسس البنيوية في المجال الألسني.

٢ – العيد يمنى، في معرفة النصّ، ص ٣٧.

٣ – المرجع السابق، ص ٣٨.



المغرب
الجدل
العدد رقم 5_6
21 مارس 1987

عبد الفتاح كيليطو

الحديث عن الذات في كتاب التعريف لابن خلدون

I ملاحظات تمهيدية

الحديث عن الذات - أو حديث الذات - عرف عدة مظاهر حسب الثقافات والعصور، بحيث أن مايسمى بالأوتو بيوغرافيا ظاهرة نسبية، أي أنها مرتبطة بثقافة معينة وفترة تاريخية بدأت في القرن الثامن عشر، وهي نفس الفترة التي شهدت ميلاد الرواية بالمفهوم العصري.

نسبية الأوتو بيوغرافيا : هذا يعني أنه يتحتم علينا أن لانقرأ **تعريف** ابن خلدون (1) والسير القديمة بصفة عامة، بنفس المقاييس والمفاهيم السائدة اليوم.

هذا لايعني أن بالامكان الغاء معرفتنا بالسيرة الحديثة أو نسيانها عند دراسة السير القديمة. فالأوتو بيوغرافيا حاضرة في الأذهان وتشكل أفقا معرفيا يثري، باختلافه، فهمنا للأفق المعرفي الذي ترسمه السيرة القديمة. المهم هو أن نحذر ونحتاط حتى لانحكم على نصوص كلاسيكية بمعايير عصرية.

هذا شيء بديهي، لكن البديهيات تغيب أحيانا عن البصر. فهناك من يتأسف، بصفة صريحة أو ضمنية، لكون السيرة القديمة تبتعد عن النموذج الحالي، كما أن هناك - وهذا شيء معروف - من يلوم الهمذاني والحريري لأنهما لم يتقيدا بقواعد القصة والرواية ! عندما لاتدرس النصوص القديمة لذاتها، فإنها لامحالة تبدو مشوبة بالنقص والشذوذ. فمن الباحثين من يضفي صبغة المطلق على أسلوب السيرة الذاتية الحديثة ويعتقد أنه أسلوب «طبيعي»، فتبدو له السيرة القديمة منحرفة ضالة لاتستقيم إلا في صفحات قليلة، أي الصفحات التي تتلاءم مع النموذج الحالي. وهكذا فإنه لايفهم لماذا يحفل **التعريف** بـ «الاستطرادات، والتفصيلات، وإثبات رسائل مطولة لابن خلدون ولآخرين». (2).

لايفهم لأنه عوض أن ينظر الى النص كما ورد، ينظر إليه كما كان ينبغي أن يكون.
ثم إنه يدخل في اعتبارات أقل مايقال عنها إنها متسرعة. يحدث هذا عندما يعلن أن أحد كتاب السير نقل تجربته «بصدق وصراحة». ولعمري مامعنى الصدق والصراحة ؟ من يستطيع، عند دراسة النصوص الادبية، أن يستعمل هاتين الكلمتين، بعد أن توطدت فلسفة الوعي المغلوط عند نيتشه وماركس وفرويد ؟ حتى لو أقسم لنا مؤلف بأغلظ الايمان أنه صادق، فلا أحد يصدقه. حتى لو اعتقد جازما أنه صريح، فإنه لن يصادف إلا الريبة والشك، وسينظر إليه على أنه غالط أو مغالط. فالصدق ستار يخفي أشياء يحرص القارىء على اكتشافها. إن اللسانيين وأصحاب التحليل النفساني يلحون اليوم على أن المواصلة بين الناس مبنية أساسا على المراوغة والاحتيال والكذب. كون الواحد منا يتكلم، أو يصمت، فهو بالضرورة كاذب !

في كتاب فون غروبناوم،إسلام القرون الوسطى، قسم مخصص للسيرة. للمؤلف لا يحيل على السيرة الحديثة، وإنما على السيرة كما وردت عند اليونان والرومان، ويحيل بالخصوص على اعترافات القديس أو غسطينوس، يبدو لي أن هذه المقارنة خصبة نظرا لوجود عناصر كثيرة مشتركة بين الأدب العربي والأدبين اليوناني والروماني. وفون غرونباوم، وإن كان في عرضه شيء من الاستفزاز للقارىء العربي (لأنه من خلال المقارنة يسعى الى القول بأفضلية الأدب اليوناني والروماني، ويعتبر اعترافات القديس أو غسطينوس مثالا لم تبلغ السير العربية شأوه)، فإنه يمتاز بنظرة شاملة الى الأدب العربي، فلا يدرس السيرة بمعزل عن الشعر وبمعزل عنه التاريخ. وهذه الطريقة في البحث تبدو لي مهمة، إذ على الرغم من أن لكل نوع خصوصيته ومجاله المحدد، فإنه من المفيد تفحص العلاقة التي تربط كل نوع بالأنوع الأخرى المجاورة أو البعيدة.

وهكذا فإن دراسة التعريف تتطلب منا أن نأخذ بعين الاعتبار، ليس فقط النوع الذي ينتمي إليه النص، ولكن كذلك عدة أنواع أخرى. وهذا يقتضي منا أن ننبذ مفهوم التعبير المباشر عن الذات.
فالكاتب لايعبر إلا بما يسمح له النوع الذي يكتب فيه، النوع كما يتحدد في فترة ثقافية معينة. إن من يربط المنقذ من الضلال، مثلا، بالغزالي، لايصل الى نتيجة مقنعة. دراسة هذا النص لابد لها أن تتطرق الى ترجمتي المحاسبي وابن الهيثم، وكذلك الى الترجمة المنسوبة الى الطبيب برزويه والتي نجدها في بداية كليلة ودمنة. هذه النصوص جميعها تهدف الى البحث عن الحقيقة، وهو بحث يتم عبر نماذج ثقافية وداخل إطار يتعدى الفرد.

II محور الاختلاف ومحور الترتيب السّلمي

أغلب الظن أن مسألة التعبير عن الذات ـ التي لايرد ذكرها في النقد القديم ـ أخذت تتبلور مع السير الذاتية الحديثة، المبنية على الاختلاف. فالذي يكتب اليوم حياته يسعى الى إثبات تميزه عن باقي الناس، وبالتالي إثبات وحدته. أن أسرد حياتي معناه أن أعلن،

صراحة أو ضمنيا، بأنني اختلف عن باقي الناس. بل إن هذا الاختلاف هو الذي يسوغ كتابة السيرة الذاتية.

وعلى العكس فإن الحديث عن الذات في الأدب القديم ينبني لا على الاختلاف، وإنما على موضع الذات في سُلّم ترتيبي. أن أتكلم عن نفسي معناه في هذا الحالة أن أعلن هل أنا أسمى، أرفع منزلة، أعلى مقاما من شخص آخر أم لا، أعلى مقاما أو أحط في خاصية من الخاصيات، في فضيلة من الفضائل أو رذيلة من الرذائل (3).

يمكن رصد الترتيب السلمي في عدة مجالات، في الأمثال («أروغ من ثعلب»، «أنحى من سيبويه»)، في رسم صورة الأشخاص والمدن، في النقد الأدبي (الموازنة بين الكتاب وبين الشعراء) وفي اللائحة الطويلة للنماذج البشرية (كل فضيلة أو رذيلة لها ممثل نموذجي؛ أحيانا تعزى الصفة النموذجية الى حيوان من الحيوانات). (4)

يتعين علينا إذن، عند دراسة الأدب الكلاسيكي بصفة عامة، والترجمة الذاتية بصفة خاصة، أن ننتبه الى محور الترتيب السّلّمي، وهو محور عمودي، على عكس محور الاختلاف، الذي هو محور أفقي. (5)

هذا التعميم، ككل تعميم، لاينفي وجود استثناءات، وطبعا من يبحث عن الاستثناءات لابد أن يجدها. وهكذا فإن محور الاختلاف الأفقي قد يبرز عند التوحيدي وقد يبرز عند ابن حزم في مقاطع من كتابه طوق الحمامة. إن تركيزي على محور الترتيب السلمي لايتعدى النزعة الغالبة في الأدب الكلاسيكي.

III معنى كلمة «تعريف»

كيف يصف ابن خلدون عمله ؟ بعبارة أخرى : إلى أن نوع يرجعه ؟ في مكان ما من الكتاب يقول : «أخباري». التعريف يندرج إذن ضمن الكتب التي تهتم بأخبار هذا الشخص أو ذاك، مثلا أخبار أبي نواس لابن منظور.

إضافة الى هذا لابد من الانتباه الى العنوان الكامل للكتاب : التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا. كلمة «رحلة» تعلن عن سرد للأسفار وتتضمن معنى الذهاب بعيدا عن الموطن الأصل، كما تفتح أفق انتظار يرتبط بالنوع نفسه، أي أن القارىء ينتظر وصفاً للبلدان التي زارها صاحب الرحلة (كوصف القاهرة في التعريف). وينتظر القارىء كذلك ذكرا لخصائص البلدان وعاداتها وطقوسها (مثلا عند ابن خلدون مايتعلق بالتتر وزعيمهم تيمور عندما كان محاصرا لدمشق). الرحلة جولة في الفضاء، في الحاضر، بينما التاريخ جولة في الزمن، في الماضي. الرحلة وصف، والتاريخ سرد. إلا أن هذه المقابلة تبقى نسبية، لأن الرحلة تتضمن قسطا من السرد التاريخي، والتاريخ يتضمن قسطا من الخطاب الوصفي.

إن جانبا من كتاب ابن خلدون يندرج ضمن أدب الرحلات. هذا ما يبينه العنوان الذي يشير كذلك الى جانب آخر، وذلك عبر كلمة «التعريف».

هذه الكلمة يمكن أن نجد لها عدة معاني :

1 ـ التعريف يقتضي أن ابن خلدون غير معروف، مغمور.
2 ـ التعريف يقتضى أن ابن خلدون معروف، ولكن بطريقة مشوهة، فيأتي الكتاب لابراز التعريف الصحيح.
3 ـ التعريف يقتضى أن ابن خلدون يستحق أن يعرف، بل يجب أن يعرف.
المدلول الأول لايمكن أن نأخذ به، إذ لايتصور في الأدب الكلاسيكي أن يتم التعريف بشخص مجهول، أن تكتب سيرة شخص مغمور. اليوم تشجع بعض دور النشر أشخاصا لايتقنون الكتابة على إملاء ذكرياتهم وتنشر هذه الذكريات على شكل أتوبيو غرافيا. (6) في الماضي لم يكن ممكنا كتابة سيرة ذاتية إلا إذا كان الذي يكتبها أو يمليها معروفا بإنجازات وبكتب، أي إلا إذا كان مؤلفا معترفا بقيمته.
وهناك حالة ابن بطوطة. رحلته (والرحلة من الصعب فصلها عن السيرة الذاتية) كتبت بالرغم من كونه لم يكن مؤلفا. كيف نفسر هذا ؟ المعروف أن ابن بطوطة لم يكتب بنفسه رحلته، وإنما كتبها شخص آخر : ابن جزي ! لم يكن بإمكانه كتابة رحلته بنفسه، مع أنه لم يكن يجهل الكتابة. بل أكثر من ذلك : حتى لو كان ابن بطوطة مؤلفا يعتد به لكان بحاجة الى شيء آخر، إلى إذن من سلطة عليا. وهذا ماحدث بالضبط : كتابة الرحلة تمت بإذن، أو بأمر، من السلطان المريني أبي عنان.
الكتابة تتم تنفيذا لطلب من سلطة، وسواء كان هذا الطلب فعليا أم لا فالمهم أن الكتاب يتوجه في النهاية الى هذه السلطة على شكل إهداء. الكتاب يؤول في النهاية الى مكتبة السلطة.
المقصود من هذا الاستطراد هو أن الشخص المغمور، في إطار الثقافة الكلاسيكية، ليس بإمكانه كتابة كتاب، وبالأحرى كتابة سيرة ذاتية. إذن المدلول الأول لكلمة «تعريف» غير وارد.
المدلول الثاني يعني أن ابن خلدون معروف ولكن بطريقة غير صحيحة. هذا المدلول تؤيده عدة شواهد في الكتاب، عدة مواضع تتميز بلهجة تبريرية. وهذه اللهجة تتجلى أكثر أثناء الفترة المصرية في حياة ابن خلدون. تكتسي هذه المواضع صبغة الاحتجاج والدفاع عن النفس. ورغم أن ابن خلدون لايذكر بتفصيل وجهة نظر خصومه، فإن وجهة النظر هذه تعمل في الخفاء وتظهر بمجرد أن ابن خلدون يقوم بالدفاع عن نفسه، خصوصا ونحن نعلم من مصادر أخرى أن الصورة التي رسمها خصومه تختلف عن الصورة التي رسمها هو لنفسه. إذن كتب التعريف لاحلال صورة صحيحة محل صورة يعتبرها ابن خلدون مشوهة.
المدلول الثالث : قلت بأن التعريف يعني أن ابن خلدون يجب أن يعرف. لماذا ؟ هنا من المفيد أن أشير بسرعة الى الدوافع التي تحدو ببعض الأشخاص لكتابة سيرتهم.
هناك أولا الاعتراف بالذنب، ومن المعروف أن فوكو يرجع بالاوتو بيوغرافيا الى العادة المسيحية التي تقتضى أن يعترف المرء بما ارتكب من ذنب ثم يقول له القس كيف يكفر عن ذنبه ويمنحه المغفرة. هذا النموذج نجده عند القديس أو غسطينوس...
هناك ثانيا الرغبة في وضع تقليد أو سنة، أي ان الذي يترجم لنفسه يتقدم كنموذج

يحتذى، فتكتسي الترجمة بصفة صريحة صبغة تعليمية. نجد هذا الدافع في ترجمة برزويه الطبيب (الواردة في كليلة ودمنة) وكذلك في **المنقذ** للغزالي.

هناك ثالثا الاعتقاد بأن الأحداث التي عاشها صاحب الترجمة مثيرة وجذابة، وهذا ما يبرر كتابة الرحلة. ان من يسافر بعيدا يحب رواية ما شاهد، وفي أغلب الاحيان تكون الرواية شفوية، إلا ان الرحلة يقدر لها أن تكتب إذا كان صاحبها مؤلفا معترفا بقيمته.

لا أظن ان الدافع الأول (الاعتراف بالذنب) وارد في كتاب ابن خلدون. ولا أظن كذلك ان صاحبنا كان يعتبر نفسه نموذجا ينبغي تقليده، الا ان هذه المسألة معقدة ولابد من العودة إليها. يبقى الدافع الثالث : هل ترجم ابن خلدون لنفسه لأنه يعتقد ان حياته مليئة بأحداث ومواقف تستحق ان تسجل ؟ هذا مما لاشك فيه، وهنا نجد التبرير الأساسي لكتابة السيرة : الشهادة، ابن خلدون عايش احداثا سياسية وشارك فيها ومن واجبه الادلاء بشهادته، خصوصا وان هذه الشهادة نابعة من شخص ذي امتياز لأنه بحكم معاشرته لذوي الأمر كان في موقع يسمح له بمراقبة ما يجري عند من يصنعون التاريخ. لذلك فإن «الأنا» الذي نجده في **التعريف** هو «الأنا» التاريخي، المشارك مع آخرين في احداث تاريخية معينة.

IV القيود النوعية :

كيف يتحدث ابن خلدون عن نفسه ؟ كيف تتم الترجمة الذاتية ؟ ما هي الأشياء التي يجوز ذكرها والأشياء التي يجب السكوت عنها ؟

كل ترجمة ذاتية مبنية على انتقاء، مع العلم بأن كيفية الانتقاء تختلف من عصر الى عصر ومن ثقافة الى ثقافة. فما هي المعايير التي تحكمت في اختيار الأحداث والأوصاف التي يتكون منها **التعريف** ؟

ان عملية الاختيار لا تفسرها، فقط، دوافع شخصية، وانما كذلك، وبالخصوص، دوافع ثقافية ونوعية (نسبة الى النوع الأدبي)، لهذا فإن تحليل **التعريف** ينبغي ان يستند على دراسة عامة للكيفية التي كان يكتب بها التاريخ، للكيفية التي كان يترجم بها للشخصيات التي تستحق ان يترجم لها ويتحدث عنها.

أظن أنه ليس هناك مبرر، على الأقل عند بداية البحث، للفصل بين الترجمة الذاتية وما يسمى بالترجمة الغيرية، ذلك ان الطريقة التي يترجم بها للغير هي نفس الطريقة التي نجدها في الترجمة الذاتية. لنلق نظرة على ترجمة الأدباء والأعيان عند ابن خلكان وياقوت، ماذا نلاحظ ؟

نلاحظ ان التراجم تذكر الأشياء التالية :

1. نسب الشخص المترجم له.
2. تاريخ ومكان ازدياده.
3. شيوخه.
4. اسفاره

5ـ منتخبات ونتف من كلامه : شعر او نثر، واحيانا شعر ونثر معا. في الكتب التي تترجم للمتصوفة، تحل الكرامات محل المنتخبات الشعرية والنثرية.

6ـ شهادة بعض معاصري المترجم له على سلوكه وإنتاجه. ذلك ان الحكم على شخصية في كتب التراجم يبرز أساسا في ايراد ما قيل عن هذه الشخصية.

7ـ تاريخ الوفاة.

في **التعريف** نجد هذه العناصر، ما عدا طبعا العنصر الآخير : تاريخ الوفاة، وان الخضوع لهذا الرسم هو ما يفسر الاستطرادات الكثيرة التي تتخلل الكتاب والتي تغيظ بعض القراء المتسرعين. لندرس على التوالي العناصر المكونة للرسم.

1ـ النسب :

ابن خلدون يعود بنسبه الى وائل بن حجر، لماذا ؟ لآن وائل هذا، كما يصفه ابن خلدون، «من اقيال العرب»، ثم «له صحبة» اي له صحبة بالرسول، لآنه وفد عليه ونال منه هذا الدعاء الصالح : «اللهم بارك في وائل بن حجر وولده وولد ولده الى يوم القيامة».

الدعاء تثبيت وتأكيد لنباهة الآسرة التي ينتمي إليها ابن خلدون، بفضل هذا الدعاء نالت الآسرة حظا وافرا من المجد على مر الآجيال، من ناحية اخرى فإن نباهة الآسرة تؤيد الدعاء ومصداقية الحديث. صحة هذا الحديث لا تظهر فقط بالاسناد ولكن كذلك بكون الدعاء الذي يتضمنه قد تحقق ونال الاستجابة.

ان إلحاح ابن خلدون على اسلافه وأجداده، يوحي بأنه ينظر إليهم كمرآة لنفسه. بتعبير آخر : دعاء الرسول يشمله ويوجه مصيره كما شمل ووجه مصير اجداده، ان حياته، بالنسبة لحياة اجداده، ليست خاضعة لمبدإ الاختلاف. ابن خلدون لا يعلن، ولا يمكن ان يعلن، انه يختلف عمن سبقوه، انه على العكس يعلن عن الاتصال والاستمرار ويركز على مبدإ الترتيب السلمي، اي الدرجة التي بلغها افراد الآسرة. في الفضل والقيمة عبر الآجيال، الزيادة والنقصان في درجة الفضل : هذا ما يميز أفراد الآسرة الواحد عن الآخر.

2ـ تاريخ ومكان الازدياد :

هذا العنصر له أهمية كبيرة ليس فقط لآن هدف المؤرخ هو أساسا تأريخ الحادثة وضبط مكان وقوعها، ولكن كذلك لسبب اخر له ارتباط برواية الحديث ورواية الآخبار بصفة عامة. التأكد من كون الراوي كان بإمكانه الاتصال بالرجال الذين روى عنهم.

3ـ الشيوخ :

ليس لمرحلة الطفولة ذكر في **التعريف**. هذا شيء لا يبعث كثيرا على الاستغراب

لأن الطفولة مسكوت عنها في كتب التراجم، بل في الأدب الكلاسيكي بصفة عامة. لا يكاد يرد ذكر الطفل الا في الرثاء، عندما يفقد شاعر ولده (ابن الرومي)، أو عند الاستعطاف (الحطيئة).

لماذا تهمل الطفولة في التراجم ؟ لأن الشخصية التي يجوز التحدث عنها هي الشخصية العاقلة والمسؤولة شرعا. لا يذكر **التعريف** من الطفولة الا شيئا واحدا : حفظ القرآن، لأن هذا الحفظ يؤهل الطفل للانتقال الى مرحلة الرجولة، بفضل الاطلاع على كتاب الله، يتأدب الطفل، اي يمر من حالة شبه حيوانية الى حالة انسانية. بعد حفظ القرآن يكون الاتصال بعدة اساتذة، لكل واحد اختصاصه. وإن ما يثير الانتباه في **التعريف** هو العدد الهائل من الشيوخ الذين اخذ ابن خلدون عنهم العلوم النقلية والعقلية. ابن خلدون يخصص ترجمة لكل استاذ، وفي كل ترجمة يبرز الترتيب السلمي من جديد : هل يعرف الأستاذ الفلاني اكثر أو أقل من غيره ؟ ما هي الدرجة التي وصل إليها في العلم ؟

التصور الذي يكمن وراء لائحة الشيوخ الطويلة التي يذكرها ابن خلدون هو ان العلم شعلة تنتقل من أستاذ الى تلميذ عبر الأجيال. وهنا تطالعنا مرة اخرى فكرة النسب، النسب العلمي بعد النسب العائلي، المبدأ القائم في **التعريف** على النسب العائلي هو : قل لي من هم اجدادك اقول لك من أنت. والمبدأ القائم على النسب العلمي هو : قل لي على من اخذت العلم أقول لك من أنت، خصوصا ان أساتذة ابن خلدون منحوه الاجازة، أي الشهادة التي تثبت انه مؤهل لتدريس العلم الذي أفاده منهم.

4. الأسفار :

سبقت الاشارة الى هذه النقطة فيما قبل، ينبغي ان أضيف ان انتقال ابن خلدون من مركز ثقافي الى اخر لم يكن يجعله يشعر بالغرابة. ذلك ان نفس البنيات الثقافية كانت موجودة في تونس وتلمسان وفاس.

قد يقال : ابن خلدون اشاد بالقاهرة واثنى عليها، مما يدل على الاعجاب وعلى الموقع الفريد الذي كانت تحتله هذه العاصمة في عصره. الا ان قراءة متأنية للفصل المخصص للقاهرة تبين ان الوصف خاضع للترتيب السلمي، للعلاقة العمودية، بمعنى ان ابن خلدون لم يكن يعتبر القاهرة مختلفة، عن المدن الأخرى التي زارها، وإنما كان يعتبرها اكثر ازدهارا وأعلى مقاما.

5. المنتخبات :

يتضمن **التعريف** قسطا وافرا من الأشعار التي ألقاها ابن خلدون في مناسبات معينة، الغرض من إدراج هذه القصائد هو ابراز صورة شخص متجر في الشعر، صورة مشارك في فن الكتابة وفن الشعر، صورة شخص ينتمي الى اهل الفضل في الرياسة وكذلك الى اهل الفضل في قول الشعر.

6- شهادة المعاصرين :

الى جانب اشعاره يضمن ابن خلدون كتابه عدة رسائل مطولة وجهها إليه رؤساء ووزراء كابن الخطيب مثلا، هذه الشهادة من المعاصرين تؤكد من جهة معاشرة ابن خلدون لاولى الأمر، ومن جهة اخرى، وهذا هو الأهم - توثق اقواله وتمنحها المصداقية التي تحتاج إليها.

ذلك أن الذي يتحدث عن نفسه يساوره الشك في ان مستمعه أو قارئه قد لا يصدقه ! وهذا ما حدث لروسو بحيث انه في بداية سيرته الذاتية اقسم بأغلظ الايمان انه سيقول الحق وأشهد الله على صدقه. أما ابن خلدون فإنه ادلى بوثائق مكتوبة لتدعيم كلامه.

V بعض الأسئلة :

كخاتمة لهذا البحث أود، بسرعة، طرح بعض الأسئلة، في سياق كلامي عن **التّعريف** :

1- **هل هناك** فرق جوهري بين الترجمة «الذاتية» والترجمة «الغيرية»، اذا استثنينا مسألة الضمير : ضمير المتكلم في الترجمة الذاتية، وضمير الغائب في الترجمة الغيرية ؟

فالخبر، النوع الذي يسمى الخبر، يتميز بشيء مهم : الشخص الذي يتكلم عنه (بضمير الغائب) هو الشخص العمومي. ان الذي يجمع الأخبار لا يهمه ما يجول في نفس الشخص، لا تهمه خواطره، وإنما أفعاله وأقواله في موقف معين، في سياق علاقة مع أشخاص اخرين(7). إن ما يصدق على الخبر، بمعنى ا لترجمة الغيرية، يصدق على الخبر، بمعنى الترجمة الذاتية. فابن خلدون يتكلم عن ذاته الرسمية، عن ذاته الخارجية والعمومية. إنه يصف نفسه كما قد يصفها شخص اخر، شخص يخبر عن ابن خلدون. بعبارة اخرى : يصف نفسه كما لو كان ميتا واخذ شخص اخر في كتابة سيرته. صحيح ان الكتاب مكتوب بضمير المتكلم، ولكن يبقى الارتسام بأنه مكتوب بضمير الغائب. **التعريف** يصدق عليه قول : الانا غائب، او القول-المشهور : «الأنا اخر».

2- كيف يبرز مفهوم الزمن في **التعريف** ؟ ما هي الغاية من توالي الأحداث وتغيرها ؟

هناك رأي لفون غرونباوم اورده هنا بدون تعليق. في حديثه عن السيرة الذاتية العربية يقول : «إن ما يتغير ليس هو بالضبط الفرد، وإنما وضعيته».

من الصعب تحديد فكرة الزمن عند ابن خلدون اننا لا نجد في **التعريف** الرسم الذي نجده في المنقذ للغزالي مثلا. في **المنقذ** تتجه الحياة إلى غاية، الى قرار، الى حقيقة نهائية، هناك غائية في تاريخ الفرد : بعد فترة الضلال التي قد تطول، تأتي الهداية ويأتي اليقين. بعد الأزمة يتجلى الحل، اما عند ابن خلدون فإننا لا نعثر على هذه الغائية. فهو

يتقدم في السن ولكنه لا يتقدم خطوة نحو الحقيقة، بل ان الحقيقة شيء مستبعد فلا يرد ذكرها. ليست الحقيقة عنده خاتمة المطاف وليست محل تشوق وانتظار.

3ـ ما هي العلاقة، عند ابن خلدون، بين النظرة الى الفرد والنظرة الى الجماعة ؟ هل في التاريخ حقيقة، أو غاية، تسعى الجماعة إليها ؟

4ـ ما هي العبرة من كتابة **التعريف** ؟ ما هو الدرس الذي يسعى ابن خلدون الى بلورته من خلال تأليف ترجمته ؟ بتعبير اخر : ما الفائدة من كتابة التاريخ، سواء التاريخ الفردي أو التاريخ الجماعي ؟



هوامش

1. التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951.

2. يحيى ابراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار احياء التراث العربي، 1975.

3. انظر :

E.Birge-Vitz, (Type et individu dans l'«autobiograghie» médiévale» , Poétique , 24,1975.

4. لمزيد من المعلومات حول هذه النقطة، انظر كتابي :

Les Séances , Paris , Ed.Sindibad , 1983 , p. 244-247.

5. آفة بعض الدارسين انهم يعقدون مقارنة بين الأدب الحديث والأدب القديم، تعقد المقارنة دون مراعاة لنسبية الأساليب، فيصير الأدب الحديث كالمقياس الذي انطلاقا منه يحكم على الأدب القديم بالجودة او بالرداءة. المقارنة لن تكون خصبة وذات جدوى الا اذا وازنا بين الأدب العربي الكلاسيكي والأدب الاوروبي أثناء القرون الوسطى، اغلب الظن ان هذه الموازنة ستثبت العديد من الخصائص الاسلوبية المشتركة، بالرغم من انه لم يكن هناك، على ما يبدو، تأثير ملحوظ من جانب او من اخر. ان عدم الانتباه الى اداب القرون الوسطى في أوروبا يثير سوء التفاهم ويتسبب في مناقشات عقيمة.

6. حول هذه الظاهرة انظر :

Philippe le jeune, Je est un autre, Paris, Ed, du seuil.

7. يلاحظ باكتين، للبرهنة على الطابع العمومي لوصف النفس في الأدب القديم، ان افيلوس، في الالياذة، لا يستتر ليبكي موت صديقه، وإنما يبكي بصوت جهير يرن في كل ارجاء المعكسر اليوناني. انظر :

Esthétique et Théorie du Roman , Paris , Ed. Gallimard.

سوريا
المعرفة
العدد رقم 5
1 مايو 1962



الحرب والسلم في الشعر الجاهلي

للدكتور : صالح الأشتر

كان العربي في الجاهليـة يعد الحرب جزءاً أصيـلا في بنية مجتمعه القبلي وركناً ركيناً في تكوين حياته العامة ، وكانت أيام الجاهليين معارك لاتنتهي ، وقد صور الشعر الجاهلي هذه الحقيقة فكان خير ماوصل إلينا منه يمثل هذا الجانب الدموي من حياة الجاهلية ! غير أننا إذا كنـا نؤمن اليوم بقول برنال : « إن الحرب لعنة الحضارة » فعلينا ان نعود الى الشعر الجاهلي من جديد ، لنبحث فيه عن ستار يغطي هذه « اللعنة » ويوجه أنظار الباحثين الى حقيقة انسانية اخرى يحويها تراثنا الشعري الجاهلي ، وتتمثل في ذم الحرب والتنفير من ويلاتها وأهوالها ، والدعوة الى السلام !

إن أكبر ظاهرة تبرز لأعيننا ، ونحن نقرأ الشعر الجاهلي في مجموعاته القديمة كالمفضليات والأصمعيات والمعلقات ودواوين الجاهليين وكتب الحماسة، هي أن الشعر الجاهلي — بالجملة — شعر حماسي ، تثور في جوانبه لفحات من العاطفة المتمردة ، ويتدفق من قصائده شرر الغضب والانفعال والحماسة ، ومثل هـــذه الظاهرة الكبرى في الشعر الجاهلي نتيجة طبيعية للدور الحربي الذي كان الشاعر الجاهلي ينهض به في قبيلته ، حين كان ينفخ في ضمائرها الأحقـــاد والضغائن ، ويورث في قلوبها الحزازات والمداوات ، ويستثير همة رجالها للغزو والثأر، ويحرض فرسانها على الضرب والطعن ، حتى أصبحت المثل التي يؤمن بها الجاهليون ويمجدها شعراؤهم هي القيم الموصولة بالحرب وأسبابها من نجـــدة ونخوة وتضحية وفداء وشهامة وإيثار ودفع عن الضعيف وحماية للجار والمستجير ، وذود عن الحمى والحرية والأعراض والأنساب ..

لهذا كله انصبغ الشعر الجاهلي بالصبغة الحماسية الحربية ، وعبقت في كثير من قصائده أنفاس ملحمية تمجد القوة والبطولة والشجاعة والصبر في المعارك، وتهزأ بالضعف والجبن ، ولهذا كله أصبح الشعر الجاهلي يزخر بصرخات الحرب والدعوة إلى القتال ، في سبيل حماية تلك المثل والدفاع عنها .

من نماذج تلك الصرخات الحربية صيحة الشاعر الجاهلي لقيط الايادي في تحريض قومه على الحرب والقتال :

مالي أراكم نياماً في بُلَهْنِيَةٍ	وقد ترون شهاب الحرب قد سطعا
صونوا جيادكم واجلوا سيوفكم	وجددوا للقسيِّ النبلَ والشِّرَعا(١)
فقلِّدوا أمركم ـ لله درُّكم ـ	رحبَ الذراع بأمر الحرب مضطلعا
لا مترفاً إن رَخِيُّ العيش ساعدَه	ولا إذا حلَّ مكروه به خشعا

(١) الوتر

فاذا هزت صيحة الشاعر الجاهلي نخوة القبيلة ، أطلق الشاعر لسانه يهدد خصومها بالغارة الشعواء القريبة ، ومن نماذج التهديد قولُ الشاعر المازني يتوعد بني شيبان عندما حاولوا أن يزحزحوا قومه عن حوض مائهم في سَفَوان :

رويدَ بني شيبان بعضَ وعيدكم تلاقوا غداً خيلي على سَفَوان
تُلاقوا جياداً لا تَحيدُ عن الوغى إذا ما غدت في المأزق المتداني
عليها الكُماة الغُرُّ من آل مازنٍ ليوثُ طِعانٍ عند كلّ طعان
مقاديمُ وصّالون في الرَّوْعِ خطوَهم بكل رقيق الشفرتين يمان
إذا استُنجدوا لم يسألوا من دعاهمُ لأية حرب أم بأيّ مكان

أما إذا ضاعت صرخة الشاعر ، ولم تجد لها في قبيلته صدى أو استجابة ، وآثر الفرسان القعود عن الحرب والاخلاد الى السكينة والراحة ، ثارت ثائرة الشاعر الجاهلي وانفجر غيظه وراح يكوي ضمائر قومه بنيران سخره اللاذع ، يعيرهم بالصبر على الظلم وإيثار السلامة والعفو ؛ ويتمنى أن يستبدل بهم قبيلة أخرى لا تقعد عن إغاثة المستغيث ؛ ومن نماذج هذا السخر ثورة الشاعر الجاهلي على قومه من بني العنبر حين استعداهم على من استباح إبله من بني ذُهل بن شيبان فلم ينتقموا له :

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي بنو اللقيطة من ذُهل بن شيبانا
إذن لقام بنصري معشرٌ خشنٌ عند الحفيظة إن ذو لوثة (١) لانا
قومٌ إذا الشرُّ أبدى ناجذيه لهم طاروا اليه زُرافات وَوُحدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبُهم في النائبات على ما قال بُرهانا
لكن قومي وإن كانوا ذوي عددٍ ليسوا من الشرّ في شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهلِ الظلم مغفرة ومن إساءة أهل السوء إحسانا

(١) الضعف والحمق والاسترخاء .

كأنَّ ربكَ لم يخلُق لخشيتهِ سواهم من جميع النـــاسِ إنسانا
فليت لي بهم قوماً إذا ركبوا شنُّوا الاغارة فرساناً وركبانا

وفي الشعر الجاهلي سخر مرير من القعَدة عن الحرب ، المؤثرين للعافية والراحة والسلامة ، ومن أبلغ نماذجه تمريض الشاعر البكري سعدِ بنِ مالك بالحارث بن عبّاد ، لاعتزاله حرب البسوس الثائرة بين بكر وتغلب ، والتزامه الراحة:

يا بُؤْس للحـــرب التي وضعت أراهط فاستراحـــوا

[يقول : ما أبأس الحرب التي حطت أقواماً وأذلتهم حتى استسلموا لأعدائهم وألفوا القعود عن الحرب ومحالفة الراحة وإيثار السلامة]

والحـــربُ لا يبقى لجـــا حِمِها التخيـــلُ والمِراحُ
إلا الفتى الصبّارُ في النّجـــدات والفرَسُ الوقـــاحُ
والنثرةُ الحصـــداء والـ بيضُ المكللُ والرمـاحُ
والكرُّ بعـــد الفرِّ إذ كُرِهَ التقدُّم والنطاحُ
كشفتْ لهم عن ساقِها وبدا من الشرِّ الصراحُ
صبراً بني قيسٍ لهـا حتى يُريحوا أو يُراحوا
هيهات حـال المـوتُ دو نَ الفوتِ وانتضيَ السلاحُ
كيف الحيـاة إذا خلت منـا الظواهرُ والبطـاحُ
أين الأعزة والأسنـ ـةُ عنـد ذلك والسّماحُ

ومن الطبيعي أن يختنق في مثل هذا الجو الغاضب المحموم صوت الدعاة إلى السلام ، وتطفى صيحة الحرب في المجتمع الجاهلي وتسدُّ في الشعر الجاهلي كل منفذ !

* * *

غير أن صوت السلام استطاع أن يتسلل إلى الشعر الجاهلي ، ويقف في

وجه دعاة الحرب ، ويطلق في ذلك المحيط الخانق الثائر نفحات انسانية تدعو إلى المحبة واللين والسلم وتنفر من الحروب وأهوالها ومآسيها ..

كان صاحب هذا الصوت الانساني الوديع المسالم شاعر جاهلي كبير ذو شخصية قوية وعقل ناضج حكيم ، ولولا قوة شخصيته ونضج تفكيره ما استطاع أن يتصدى للتيار العام في عصره ، ويقف في وجهه ، ويعلن في غير مواربة ولا مداراة ولا حذر حملته على الحرب ودعاتها ، وتمجيده للسلم وأنصاره ..

عندما يحاول الباحث أن يحلل شخصية شاعر السلام الجاهلي زهير بن أبي سلمى يجد في نشأة الشاعر الحكيم وحياته وطبيعته بذوراً خيرة تعلل سبب كره الرجل للحرب وتكشف سر إيمانه بالعقل واللين والسلم ، ذلك أن الشاعر المزني لم ينشأ في قبيلته مزينة ، وإنما نشأ غريباً في قبيلة غطفان ، ومات عنه أبوه وهو صغير فتظاهر عليه اليتم والغربة فشب مقصوص الجناح ، قصير اليد ، ميالاً إلى المسالمة ، وفتح الشاب عينيه على حرب عنيفة ضروس تدور رحاها في غطفان ، بين القبيلتين الأختين عبس وذبيان ، فملأت نفسه ألماً من الحرب ونفوراً من الدماء ، وكذلك عاصر زهير أهوال تلك الحرب الأهلية التي يسميها الرواة « حرب داحس والغبراء » والتي امتدت قرابة أربعين عاماً ، سالت خلالها أنهر الدماء حتى كاد الفناء يستأصل جذور القبيلتين المتحاربتين ، كل ذلك من أجل سبب تافه حقير لو رجع الناس فيه إلى أحلام[illegible] بصروا وتعقلوا لحقنوا الدماء وعاشوا في أمان وسلامة ..

حرب « داحس و [illegible] » وحدها كفيلة بأن تهز ضمير الشاعر الجاهلي وتفجر وجدانه بالثورة على [illegible]روب وأهوالها وتطلق لسانه بذمها وكرهها ، ولكن زهيراً كان إلى ذلك أيضاً صاحب مزاج هادىء رزين وطبع وقور وعقل حكيم متبصر ، وكان جانب الفكر عنده يغلب جانب الانفعال والعاطفة ، وقد أسهمت هذه العوامل كلها في إغناء تجاربه الكثيرة التي أتاحتها له حياته

الطويلة الأمد ، فأورقت في قلبه الحكمة ، وزغردت في فمه أنشودة السلام !

وكذلك أصبح زهير شاعراً ذا رسالة ، وديوان شعره اليوم يشهد بأن الرجل لم يخن رسالته الانسانية وأنه سلك كل مسلك لينهض بها ويؤديها جهد طاقته :

فهو — أولاً — يكثر من النصائح والحكم في شعره ، ليبث في الناس روح التعقل والتبصر ويدعوهم إلى اللين والمداراة والتعاون والتحاب، ويحبب اليهم السلم وتدارك الأمور باليسر ويشجعهم على المضي في طريق الخير والسلام :

ومن لايصانع في أمور كثيرة	يضرّس بأنياب ويوطأ بمنسم
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله	على قومه يستغن عنه ويذمم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه	يفره ومن لايتق الشتم يشتم
ومن يعص أطراف الزجاج فانه	يطيع العوالي ركّبت كل لهذم
ومن يوف لايذمم ومن يفض قلبه	الى مطمئن البر لايتجمجم

وهو — ثانياً — يصور أهوال الحروب لينفر الناس منها ، فللحرب ويلات لاينسى جحيمها من يذوقها ، وهي كالنار الملتهبة أو كالرحى الطاحنة أو كالناقة الولود التي تلد شراً ودماراً لانهاية لهاولا مثيل لشؤمها :

وما الحرب إلا ماعلمتم وذقتم	وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة	وتضر إذا ضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثفالها	وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم
فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم	كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم مالا تغل لأهلها	قرى بالعراق من قفيز ودرهم

وهذه الصور الرهيبة لأهوال الحرب في إطارها البدوي الحسي ، من

٥ *

أروع ما حفظ لنا الأدب الجاهلي في وصف دمار الحروب وشؤمها ، وهي تمتاز بالحياة والحركة والغنى ، وتكثف عدداً كبيراً من المشاهد المختزنة في ذاكرة الشاعر من المعارك الدامية التي شهدتها حرب داحس والغبراء ، ومن خلال هذه الصور وتزاحمها يبدو إشفاق زهير على المتحاربين من الهلاك ، وإصراره على أن يجنبهم العواقب الوخيمة من اندفاعهم وتطاحنهم .

وهو — ثالثاً — يذم أنصار الحرب ويهجو العاملين عليها ويهاجم الذين سعوا في نقض الصلح ليجروا على قومهم الدمار والهلاك ، وهذا كله يفسر لنا غضبته الضارية — وهو الشاعر الهادىء الحكيم — على حصين بن ضمضم المري لمخالفته قومه ونقضه الصلح مع العبسيين ، فهو وحده يحمل تبعة إجرامه ، وقبيلته بريئة من جنايته ، وإن حاول ان يحتمي بها :

لعمري لنعم الحي جر عليهم	بما لا يواتيهم حصين بن ضمضم
وكان طوى كشحاً على مستكنة	فلا هو أبداهـا ولم يتقدم
وقال سأقضي حاجتي ثم أتقي	عدوي بألف من ورائي ملجم
فشد ولم يفزع بيوتاً كثيرة	لدى حيث ألقت رحلها أم قشعم

وهو — رابعاً — يمجد دعاة السلم وأنصاره ،ويخلص لهم الود الاكبار، وهذا — في اعتقادي — سر إعجاب زهير بالاميرين الكريمين هرم بن سنان والحارث بن عوف وإيثارهما بأجود شعره ، فقد سعى هذان الاميران بمالهما ومعروفهما لوضع نهاية للحرب الأهلية بين عبس وذبيان ، فدفعا ديات القتلى للطرفين وتداركا بالصلح كثيراً من الدماء ، ففازا بالمجد والتعظيم والتقدير :

تداركتما عبساً وذبيان بعد ما	تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم
وقد قلتما إن ندرك السلم واسعاً	بمال ومعروف من الأمر نسلم
فأصبحتما منهـا على خير موطن	بعيدين فيها من عقوق ومأثم

عظيمين في عليا معدٍّ هديتما ومن يستبح كنزاً من المجد يعظم

وهكذا لم يدع زهير وسيلة تمكنه من تأدية رسالته الانسانية في دعم السلام والتنفير من الحرب إلا استعان بها في شعره ، حتى أصبح ديوانه يتضوع بنفحة انسانية خاصة لانجدها في شعر غيره من الجاهليين ، وتلك ميزة كبرى لم يحرم منها الشعر الجاهلي بفضل عبقرية زهيروجرأتهوإيمانهبالسلم والمحبة واللاعنف.

* * *

قبل أن نطوي هاتين الصفحتين المتناظرتين للحرب والسلم في الشعر الجاهلي لا بد من تحليل طبيعة السلم الذي كان الشاعر الجاهلي يدعو اليه ..

لقد كان زهير يؤمن بالسلام إذا كان يقوم على أسس راسخة من العزة والكرامة ، أما إذا كان الطريق الى السلام الخنوع والذلة وقبول الضيم فانزهيراً أول داعية للحرب والصبر على أهوالها وأوجاعها ، « والحرب غول ذات أوجاع » كما يقول الشاعر الأنصاري ! لهذا نجد في ديوان زهير تمجيداً للحرب إذا نشبت للحفاظ على الكرامة ولدفع الذلة والضيم ، كهذا الذي يقوله المدوحه سيدغطفان حصن بن حذيفة الفزاري عندما خرج لحرب عمرو بن هند ليمنعه من العدوان على حريته واستقلاله :

ومن مثل حصن في الحروب ومثله لانكار ضيم أو لأمر يحاوله
أبى الضيم والنعمان يحرق نابه عليه فأفضى والسيوف معاقله

ولهذا أيضاً نجد في ديوان زهير دعوة صريحة إلى القوة ، ليستطيع الانسان أن يدفع العدوان عليه ، فهو إن لم يكن قادراً على حماية حوضه بسلاحه هدمه المعتدون ، وإذا كان عاجزاً عن دفع الظلم عن نفسه ركبه الظالمون :

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لايظلم الناس يظلم

فهو إذن يؤمن بالسلام القوى لا السلام الجبان الخائر المستسلم ، وهو إذن يدعو إلى مايسمونه اليوم « السلم المسلح » لا السلم الأعزل المغلوب على أمره !

إذا عرفنا طبيعة السلم القوي العزيز الذي يدعو اليه زهير أدركنا أن الشاعر الجاهلي يمثل بدعوته الانسانية القيم التي يقدسها الجاهليون نفسها ، فاذا لم يستطع السلم حماية تلك القيم كان لابد من اللجوء إلى العنف والسلاح والحرب ..

ولن تكون الحرب آنذاك « لعنة للحضارة » لأن النفس العربية تؤمن إيماناً حاسماً بأنه « لاحضارة بدون عزة وكرامة ! »



بقلـم سيمـونز

الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي

ترجمـة يوسف عبد المسيـح ثروة

ooo

يعرف كوليردج النثر بقوله : « انه كلمـات متسقة فـي نظام حسن »اما الشعر فيقول عنه « هو كلمـات منتقاة في أحسن نظام » . ومع ذلك نرانا بحاجـة الـى تبرير الاسباب الموجبة لمثل هذا التصنيف . وفي ظني ان الايقاع الموسيقي وحده ، في صورته المستمرة : هو الذي يميز الشعر عن النثر . ومن اراء كورثو ، استاذ الشعـر في اكسفورد ، ان ابيات مارلو التي تتناول البحر ومايطفو عليه من سفن تلوح كالاعلام ، لا بد لها ان تختلف ــ فـي مادتها ــ عن الشعر . اذ من المؤكد ان مارلو استطاع وصف ما يريد وصفه بالاستناد الى جرأته السامية ، وابتعاده عن حدود اللغة الاعتيادية ، وذلك من طريق استعارته ، التي تنسجم بالحركة الجمالية المنبعثة من الايقاع والوزن. ولكننا يمكن ان نرد على هذا القول بما يفعله كل كاتب من كتـاب النثر الرفيع ، من اضراب ملتن او رسكن ، ففي وسع اي من هؤلاء ان يقول نثرا ما قاله مارلو شعرا ، مع الاحتفاظ بجمال هذا النثر وروعته ، فثمة خيال ، وفكرة ، واطار بديع ، اما الشيء الوحيد الذي نظل مفتقرين اشدالافتقار اليه فهو ذلك الكيان الرائع ، واعني الكيان الشعري ، الذي هو ــ في الاصل ــ مادة شعرية تختلف عن الشعر فـي الصورة ، ولكنها تصبح الشعر نفسه بتأثير حاسم يفرضه عليها الايقاع الموسيقي .

وحين يعلن وردزورث عن رأيه في مقدمة (القصائد الغنائية) بقوله: « انه ليس من فرق جوهري بين لغة النثر والقصيد الموزون » يكون قد اصاب كبد الحقيقة ، ولـكن الامر خلاف ذلك بالقياس الى كوليردج ، فهو مخطىء ابلغ الخطأ عندما يقول : « انا اكتب بلغة الوزن ، لانـــي احاول استخدام لغة على طرفي نقيض من لغة النثر . » وعند هذا الحد ينسى الكاتبان المضمون الشعري ، الذي اذا تيســر وجوده ، ضاقت الشقة بين النثر والشعر ، وغدا الانسجام بينهما وشيك الوقوع ، سهل الاتمام . ولما نرى تفضيـل كوليردج لقصة (اليس فيل) النثرية ، وصواب مذهبه ، وجودة نقده ، ندرك بيسر ما يعنيه من نقده للانشــــاء (الموزون) وتتضحلنا التخوم الفاصلة بين مملكتي النثر والشعر

ولا شك ان في بعض النثر شيئا مـــن الايقاع ، اذا اجيدت صناعته ، ولكن هذا لا يعني انه كامن فيه ، واذا ما وجد مثل هذا الايقاع ، فهو اقل تماسكا وتناسقا مما هو في الشعر ، ولذا فهو غير مقيد بالحدود الشكلية ، وهذا يشبه الاصوات المختلفة المعبـرة عن جمـلة معينة يـراد ترديدها في وقت من الاوقات . وعلى هذا فالنثر فـــي مرحلته البدائية ، لا يعدو كونه كلاما مسجلا ، وكما يمكن لاحدنا ان يتكلم نثرا طوال حياته من غير ان يعرف ذلك ، كذلك يصح القول بان شكل الشعر المدرك من قبلنا، كان له اصله القديم (واعني بذلك الكلام المقيد بالقوانين الشعرية ، من حيث هو جزء لا ينفصم عن الموسيقى) . ولا بد من مرور مرحلة معينة من الحضارة، حتى يكون في الامكان الاحتفاظ ببعض الخطب في بطون الطروس . ومن هنا فان الشعر كان له حظه الوافر من حيث استظهاره ، بعكس النثـر ، ويعود السبب في ذلك الى ترديده ، وسهولة حفظه ، وهذا ما جعل كل ما له قيمة جمالية (كالاغاني والمدائح) او مـا له قيمة نفعية (كالقوانين) يكتب شعرا ويستظهر على هذا الاساس . وقد يكون للشعر دوره في التنبوء بعصر الكتابة، في حين ان هذا الدور لا يكاد يبدو ظاهر الاثر بالنسبة الى النثر . ولا يزال الشاهد على ذلك قائما الى يومنا هذا كانه وثيقة مكتوبة تدل على تجسد هذه الحقيقة .

اما الايقاع الشعري ، ذلك الايقاع الذي يميز بـــين الشعر والنثر ، فلا يزال مجهـول الاصل ، على وجـــه التحقيق . واما الشعور بالجرس الرتيب ، فكامن فـــي طبيعتنا ، ولو انه لا يدل على ما يعرف بالقافية ، وهذا امر ممكن ملاحظته دائما في اغاني الاطفال ، والحركات التـــي يقومون بها حين يلعبون ، والظاهر ان اللذة التي نستخلصها من النبضات الشعرية مستخفية في افعالنا الفطرية ، وهذا ما نجده في حساسية الاطفال الموسيقية ، ومصداق ذلك ما تفعله المهود والترانيم في تهدئة خواطرهم واضطرابهم ، ولكن النثر لا يحتمل تبعة هذا الارث العظيم من الحساسية، فيما يبدو عليه ، بسبب طبيعته وفطرته الخاصتين به ، ومن هنا ينفصل وجوده عن الشعر ، فيصبح كيانا اعتباطيا

وعلى هذا يصح لنا القول بان اصل النثر ، لا علاقـة له بالفن ، وهو لم يكن يوما ما فنا ولن يكونه في المستقبل ، كما هي الحالة بالقياس الى الشعر والرسم او الموسيقى . وهذا ما نراه واقعا ، ذلك ان النثر وجد قابلياته تدريجا ، وكشف عما هو مفيد في ذاته ، مدربا اياه على وفق اصول الجمال، وتعلم ان يضع الحدود لما هو غير محدود من كفاءاته ، متتبعا عن كثب بعض القوانين الشعرية . ثم طور تدريجـا قوانينه الخاصة ، على ما في هذه القوانين ، من حيـــث طبيعة وجودها ، من ابتعاد عن التحديد الدقيق ، ونأي عن الشكل المنظم ، بخلاف ما هو عليه الشعر من ضبط ودقة.

ومن هنا ، فكل شيء يمس الادب كأدب ، يؤثر في النثر ، لانه اصبح الجزء الاكبر مما ندعوه ادبا عادة . وكما ان انتفاء الحدود في مملكة النثر يعد خطرا يهدد هـــذه المملكة ، فهو لا شك فضيلة من فضائلها. والمحتوى الشعري نفسه هو تركيز لقوى (ابداعية) يمكنك ان تجعله اكثـر مرونة للاستيعاب كلما اردت ذلك . في حين ان النثـر ، بانحداره المباشر من الكلام ، وعدم اتصافه بالاتزان ، يميل بطبيعته الى الارتجال والاعتساف ، والتعنت، وهذه الحرية

التي يتمتع بها ، وبخاصة فيما سف من الافعال ، هي التي جعلتنا نتعجب ، اذا ما تفضل النثر فعرض لنا شخصية جدية تحاول ان تتقيد بالقوانين والانظمة بصورة مضبوطة، والشيء الوحيد الذي لا يستطيع النثر فعله هو انه يعجز عن الغناء . وهذا التمايز بين الشعر الغنائي والنثر بارز حتى في مفردات اللغة المستعملة ، فهنا (اي في الشعر) تستخدم الكلمات على وفق جرس معين ، كما هي الحال في (النوتات) الموسيقية . وقد أحسن جوبيرت في التعبير عن ذلك حين قال : « ينفرد الاسلوب الشعري بتماوج كل كلمة من كلماته ، وهو بهذا يشبه صوت قيثارة محكمة النصب ، تاركا خلفه العديد من النغمات العذاب . » قد تكون هذه الكلمات محافظة على مواقعها من غير تغيير كبير، او ربما تكون اسهل موردا ، واقرب ماخذا ، ولكن الايقاع حينما يتدخل في جو هذه الكلمات ، يصيب هذا الجوبنوع من التكهرب ، هو وليد الموسيقى ، ولكنه ليس الموسيقى بالذات ، سم هذا التأثير سحرا او اي شيء اخر ، فانت لا بد ان تقول مع جوبيرت : « ان الاشعار الجميلة هي اصوات رائعة ، وطيوب عبقة » وعلى هذا فنحن لن نستطيع ان نقول شيئا عن ذلك التحول العجيب الذي يصيب النثر حين يغدو شعرا ، مع قدرتنا على التمييز بين هذين الضربين

ومرة اخرى ، فان جوبيرت هو الذي نطق بفصل الخطاب في هذا الصدد عندما قال : « ان الشعر الذي لا يسحرك ليس شعرا ، ومن هنا فالقيثارة اداة مجنحة » والحق ان النثر قد يثيرنا محلقا بنا في الاعالي ، ولكن اجنحته تختلف عن اجنحة الشعر . ذلك ان هذا التحليق الذي يحملنا عليه النثر ، فيه شيء من الثقل يجذبنا الى الارض . ومع انطلاق النثر وقوته في هذا الشأن ، فانه يمكننا من القول بان اجنحته مقصوصة في غالب الاحيان. ولذا فان المادة (الفكرية) ذات اهمية كبرى في النثر بخلاف الشعر ، ومن هنا نعرف السبب الذي يجعل كتاب النثر من اضراب سكوت وبلزاك ، كتابا عظاما ، وروائيين مشهورين ، ولكنهم — في نثرهم — ليسوا من هذا الطراز. فهنا ، كما في اي مكان آخر ، يقوم النثر باحتلال مناطق جديدة من الارض ، وتثبيت حدود هذه المناطق بسبب وهن طاقة التحليق والاعتلاء. فالمسرحية النثرية، والقصة، جاءتا الى الوجود شاذتين ، لان مخترعيهما اناس غير قادرين على كتابة المسرحية شعرا ، او نظم الملاحم المعروفة، ومتى ما تمكن المغتصب من الاستيطان في بلد من البلدان، اخذت سلالته بالتوالد والتكاثر ، والاصطباغ بالصبغة الشرعية ، كما هي حالة الدنيا المعلومة .

فالنثر ، اذن هو لغة ما ندعوه الحياة الواقعية ، ومن اجل ذلك فهو وحده الذي يرينا زيف الحياة ، في مظهرها الخارجي . ولك اذا شئت ان تقارن بين مسرحية لشكسبير وقصة لبلزاك لتعلم الواقع ليس فقط فيما يحيط بهما ، كالشعور بالزمان والمكان ، بل بوجود شخصية البطل ، وبتطور العملية ذاتها ايضا . ولم اختر بلزاك من بين الروائيين ، الا لان ذهنه اقرب الى ابداع ذهن الشاعر، ولان اسلوبه الصق باسلوب الشاعر ، بعكس سواه من الروائيين ولنضرب لذلك مثلا الملك لير والاب غوريو ، وقد كان الاخير يمثل لير في جوهره وحقيقته ، ذلك انه كابد العذاب والاهانة اللتين كابدهما لير ، وفي حين ان لير كان يحلق في الاجواء كغمامة ظليلة ، وعلامة على الكآبة والضنى ، كان غوريو ينحدر الى اسفل الارض ، ليثبت جذور نفسه هناك متدثرا بالغبار الذي غطى جميع اوتار حياته . ومن هنا ، كانت جدته ، لصيقة بنا ، معروفة لدينا ولعل لير من السذاجة بحيث يستعيض عن تاجه بالعوبة ، من غير ان يفهم عنها شيئا . بينما ان غوريو يفهم قيمة اي صك تسرقه بناته منه. وبهذا التحديد، فان التدقيق، والعاطفة، يتطلبان ادراكا واعيا ومسئولية ، تكمن فيهما قوة النثر .

فالمسرحية والقصة ، قوتان مهمتان ، من حيث الخيال والجاذبية ، وفيهما تبدو لنا سطوة النثر ، وتأثيرها في عالم الكتابة . وكذلك المقالة فانها تتلائم مع الشعر التأملي، في نوع معين من التعبير ، وهل ينسجم الغناء مع التشابه الفكري في النثر ؟ كلا ، انني لا اعتقد بمثل هذا التماثل في الشكل ، ولو انه موجود في بعض التأوهات كما صدرت عن دي كونزي ، وربما كانت هذه الاهات اقرب الى الغناء ، واشد علاقة بالايقاع الموسيقي الشعري منه الى النثر الاعتيادي . وعلى هذا فان النثر العلمي ، والفلسفي وحتى التاريخي ، له صلة يسيرة بالادب ، او بالنثر كفن جميل . وعندما يكون العلم ، ليس مجرد تأمل ، بل اقرب ما يكون الى الحقائق العارية ، او النظريات المتعلقة بها ، وحين تكون الحقيقة نفسها مهمة جدا اكثر من كونها تعبيرا عن مكنونات نفسها ، او كشفها باسلوب مشرق عندئذ يغدو الادب تافها لا موضع له . لقد كان الفلاسفة في حلم اغلب الاحيان ، بينما كان الشعراء متقلبين دائم الاوقات .

وهكذا فان الجمال الواقعي ، كان ينحصر في الفكر المجرد ، ولكن معظم الفلاسفة عدوا النثر كما يعده علماء الجمال في منطقة الجسد ، كأي من متعلقات الجسم ،بمعنى كونه ضرورة من ضرورات الشر . وعلى هذه الصورة اصبح النثر ذا اهمية كبيرة بالقياس الى المؤرخين ، ومع ذلك فانه لم يكن اقل اهمية بالنسبة الى الروائيين . ومن هنا فان المؤرخين يهتمون برجال العلم ، لانهم يعنون بالناس الذين يبحثون عن الوقائع وحقائق الحياة ، ولانهم يأخذون على عواتقهم اخبارنا عن وقائع التاريخ التي مرت بنا . وعلى هذا ، فهم حين يغمزون من قناة القصاصين ويحاولون دراسة علم النفس ، انما يفعلون ذلك ككتاب يتناولون الادب بحرية وصدق واخلاص . ومن هنا فان الكثير من الادب الرفيع كتب تحت اسم النقد . ولكن الناقد الناقد الذي يستهدف نقد الادب ، لا بد له ان ينتقص من قيمة النقد كنقد . وفي هذه الحال ، فان النقد يفقد صفته التي يعرف به ، من حيث كونه نقدا .

ففي القصة وحدها ، وكذلك في المسرحية النثرية ، يغدو النثر حرا في الابداع ، حرا في التطور الى اقصى حدود طاقته . وبضمن الرواية يمكنني ان ادخل السيرة الشخصية Autobiography كشكل من اشكالها القابلة للاقناع. وفي هذه الصور جميعا نجد النثر مؤثرا تأثيرا مباشرا في الحياة . يقول ريمي دي غورمون في هذا الصدد ما يأتي ذكره: «ان الشعور بالجرس في النثر لا صلة له بالاحساس الموسيقي ، ذلك بانه احساس فسلجي . فنحن نلائم مشاعرنا على وفق الايقاع الموسيقي بصورة غامضة ، كما نفعل بصرخاتنا الطويلة سواء أكان ذلك في معرض السرور ام الحزن وعلى هذا فكل شيء له ظلاله الوارفة البديعة،

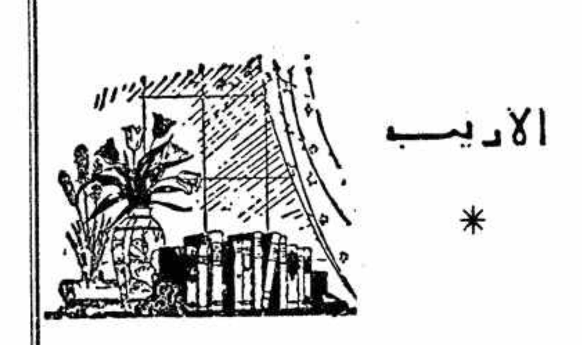
من حيث التكيف بالنثر او الشعر ، ومن حيث الانسجام بالفكرة المطلوبة .» وعلى هذا ايضا فبالنثر يصح للناس ان يعترفوا بما في نفوسهم من مكنونات في اخلاص دقيق (وصراحة لا تشوبها شائبة) ومن هنا كانت (اعترافات) روسو مكتوبة نثرا . ومن هنا ايضا ، فان احسن ما كتب في الرواية ، من حيث السرد القصصي او الدرامي ، يعد ضربا من الاعتراف الشخصي او الغيري . وبكلمة اخرى ، فان العامل الشخصي موجود في كل ما كتب بهذا الصدد ، اذ انه ليس من قاص او درامي يسعه ان يؤلف شيئا واحدا حيويا ، ما لم يلحظ بنفسه الشعور الذي انتابه ، ومن غير ان يمارسه ممارسة فعلية آنية .

ففي الشعر لا يستطيع فيون(١) نفسه ان يعبر ادق التعبير عن « أحاسيسه بالقوافي » كما كان يصنع روسو بنثره . وسبب ذلك ان المحتوى يحمله حملا على عرض مشاعره ، على وفق اسلوب خاص معدل لا بد من احتذائه (ليكون بينا جليا) . هذا من جهة ومن جهة اخرى ، يمكننا النثر من ان نفكر بالكلمات بسهولة ويسر . ولعل افضل مزية من مزايا النثر ، كونه يستطيع ذلك . ذلك بان اي شكل من اشكال الفن ، ما هو الا محاولة لاقتناص الحياة ، وابداع حياة جديدة . ولكن الفن في الشعر ، لكونه فنا رفيعا ، دقيقا في مضمونه ، يبدا عمله بالتحويل والتغيير . والواقع ان هذا ما تفعله الرواية النثرية ايضا ، فهي لا تستطيع ان تقف سدا مانعا قبالة هذا الاتجاه ، ولكنها قادرة على تتبع هذه الخطة الى نهايتها باسلوب يعجز الشعر من مواكبته الى الحد المطلوب .

يقول بو في هذا الشان : « ان وسائل الايقاع الشعري عقبة كأداء في تطور مختلف وجهات الفكر او التعبير ، هذه الوجهات التي كان لها اساسها في صلاتها الحقيقية بالحياة وبالايجاز يصح لاحد القاصين ان يوفق بين مختلف الاساليب الفكريةوالتعبيرية (من حيثانها على صلة وثيقة بالسخرية والفكاهة) وعلى هذا فهي تتناقضاشدالتناقض مع طبيعة القصيدة ، في مجالها المعلوم ، والانكد من ذلك انها تتنافى مع أيسر متطلباتها ، وطبيعي اننا نشير بذلك الى الايقاع في محتواه العام . »

والواقع ان هذه الظاهرة البينة ، هي التي تسبغ قوة خاصة على النثر ، من حيث كونه اداة رصينة نادرة الوجود . ومن هنا فان النثر يصيخ السمع على ابواب المشاعر جميعا ، فيعيد ذكر ما ينصت اليه بالنغمات انفسها . ولكن الشعر ، كما يقول بودلير « هو اقرب شيء الى الموسيقى ، وابعده عمقا في الروح الانسانية من طريق علم العروض ، ولذا فهو يفضل اي نظرية كلاسيكية في مدلولها .» والشعر يبدأ حيث ينتهي النثر ، والخطر الرئيسي الذي يواجهه انه يسرع في هذا الشأن متخذا الوسائل الى ذلك . والضمان الوحيد الذي يصح للشاعر ان يلجا اليه قوله حين يخاطب نفسه : ما استطيع كتابته نثرا لن ابيح لنفسي ان انظمه شعرا ، من اجل اضفاء اي نوع من القدسية على المادة التي اريد صياغتها . وكلما استطعت ان اوسع من نطاق نثري ، يضطر شعري الى تضييق حدودي. وعلى هذا ، فان منطقة الشعر، هي دائما ابعد مناي منطقة مرتبكة ، قد تفرضها المصادفة علينا، في حالتياطلاقها، واحتمالمواجهتالنا، فيوقتمن الاوقات .

الاديب



*

لايقبل الاشتراك الا عن سنة كاملة بدؤها شهر

يناير ، كانون الثاني

تدفع قيمة الاشتراك مقدما وهي :

الاشتراك العادي :

في لبنان وسوريا : ١٢ ليرة

للمؤسسات والشركات والدوائر الرسمية : ٢٥ ل.ل.

في الخارج : ٢٥ ل.ل. او ما يعادلها

في الولايات المتحدة ١٠ دولارات

اشتراك الانصار :

في لبنان وسوريا : ٢٥ ليرة كحد ادنى

في الخارج : ٥٠ ل.ل. او ٢٠ دولارا كحد ادنى

*

المقالات التي ترسل الى الاديب ، لا ترد الى

اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر

للاعلان تراجع ادارة المجلة

*

تليفون : الادارة ٢٣٨١٩ — المنزل ٢٥١٣٩

Tél. Direc : 23819 — Dle. : 25139

*

صاحب المجلة ورئيس تحريرها : البير اديب

توجه جميع المراسلات الى العنوان التالي :

مجلة الاديب ـ صندوق البريد رقم ٨٧٨

بيروت ـ لبنان

ولنقبل الان الى النقاد او مؤرخي الشعر ، فهم عـــادة معنيون بكل شيء بخلاف ما له مساس جوهري بالشعر . ومن هنا نراهم يعالجون الشعر ، كانه عـــادة تأريخية ، لها اهميتها الخاصة بها . وهذا ما يجعلنـا نجد شيئا من الاهتمام بـ (طراز المعيشة) في العهد الفكتوري، لا لان هذا الطراز جميل بحد ذاته ، بل لان الناس ظنـوه يومئذ كذلك هذا ، في حين ان الشعر حقيقة واقعة ، لا يصح تبديلها ، بما يطرأ عليها من تبدلات آنية ، ومن هنـا فان عمل الناقد يقتضيه ان يبحث عن الجوهر الذي يسعى للعثور عليه ، لا كما يفعل الناس عندما يدعون انهم وجدوه في سهولة وبساطة . كما ان على الناقد ان يدرك الاهمية التأريخية ادراكا صحيحا ، من حيث كونها تكيفا لعـادة قديمة الاثر ، تجعل من الشعـر الرديء شعرا جيدا ، او بالعكس ، كلما تطلب الامر ذلك .

ومن النظريات السائدة في الوقت الحالي نظرية تذهب الى ان الشعر ، في تطوره العام ، لا بد له ان يدرس فـي كل حقل من حقول الحياة، لا على انه نتاج فردي شخصي. ولقد لخص هذه النظرية ريمي دي غورمون في مقالة تناول فيها دراسة الكاتب فردیناند برونتير فقال : « ان التاريخ الادبي لم يعد صورا متعاقبة متسلسلة ، تتصل بحيـوات الاشخاص ، والمسالة النابضة بالحياة الان تتطلب منـــا معرفة الشعر او التاريخ ، لا الشعراء او المؤرخين ، وعـلى هذا ينبغي دراسة المؤلفات من غير ان نضفي كثيرا مـــن الاهمية على مؤلفيها ، كما يجب علينا ان نتعرف على هذه الكتب وكيف تتكاثر بالضرورة الطبيعية فتنتج الاغاني ، في مختلف صورها، بتأثير من المحيط، من غير ان تفقد ميزاتها الاصلية ، على ما في هذا الامر من تغيرات وتحولات ، لا بد ان تجري ببلاغة مبدعة . »

وقد أعرب كورثوب عن وجهة النظر هذه حين حدثنا قائلا : « ليس من الفلسفة في شيء ان نعتقد ان أيا مـــن الشعراء في وسعه ان يحول فن الشعر الى الاتجاه الـذي يريده بدافع عبقريته الخاصة ، اذ ان اعظم الفنانين هـــم هؤلاء الذين يدركون احسن الادراك الميول المتناقضة في عصرهم ، ومع ان هؤلاء قد يحلقون في اجواء الصدق المطلق الا انهم يعكسون ، في نتاجهم ، صورة هذه الميول . » او بعبارة اخرى علينا ان نعتقد بان العربة هي التي تسحـب الحصان ، أي ان ذوق العصر هو الذي يبدع الشاعر ويخلق وجوده . كما ان الشاعر نفسه يخلق هذا الذوق ايضـــا بعبقريته . وكل ما يستطيع (صراع الميول) ان يفعله بالشاعر مساعدته من حين الى حين على صياغة المحتوى الـــذي يبغيه ، اي تقديم القيثارة اليه او ايصاله الى المسرح الذي يريده . وقد يكون محظوظا ، كشكسبير ، بما فطر عليـه من عبقرية درامية ، فيجد المسرح حيا ينتظره بتشوق ، او قد يكون سيء الطالع بعض الشيء كغوته ، اذ تحتـاج عبقريته الدرامية الى مسرح لتعبر عن نفسها اكمل التعبير ، ومن هنا يحمل على وضع مؤلفات فردية ، يعوزها التطور العضوي الكامل ، مهما كانت عظيمة الاهمية . ولم يكن اي من الشعراء العظام مدينا ، في جزء مهم من عبقريته ، الى عصره ، ولكنه قد يكون مدينا لعصره بالفرصة المؤاتية التي ساعدته على الانتاج السهل .

ولنضرب لذلك مثلا تشاترتن « فقوة رجولتـــه الاقناعية » هي احدى القوى الابداعية الرائعة في ادبنـا ، ومع ذلك فهي لم تتأثر كثيرا بالقناع الذي اراد تشاترتن ان يضعها فيه . ذلك بانه لم يكن « بحاجة الى متطلبات الذوق العام » لتقوده « في طريق التعبير الشعري العظيم » فهو قد وجد بنفسه « المنفذ التعبيري » الذي يريده ، وجـده في قصاصات الورق التي حولها الى شعر حي . . . وكانت نزوته المسيطرة عليه تقتضيه ان يبدع لغة من اجل التعبير عن احسن ما في دخيلة نفسه ، لغة تكون الصق ما تكـون بكلام العصور الوسطى، وهذه اللغة هي التي قدم لها فروض الولاء والتقديس ، في العمارات القوطية ، والمخطوطــات القديمة الاثرية . يمثل تشاترتن بداية الحركة الرومانسية الحديثة ، بصورة شعورية على انها فن منجز ، وليس من الضروري أن نتذكر انه مات في عمر ، حين لم يتمكن اي من الشعراء الانكليز ان يبزه ، وبخاصة بما امتاز من خيال خصب ، ونتاج رائع ، وهذا ما يجعل لمكانته في الشعـــر الانكليزي اهميتها الكبيرة . فوجود تشاترتن ، في الوقت الذي واكب حياته ، برهان على ان رجل العبقرية ليس مـن مستوى عصره ، بل هو فوقه .

اما الشاعر الذي يصح ان نعده انموذجا للقرن الثامن عشر فهو بوب ، لا لانه كان شاعرا بالمعنى الدقيق من الكلمة، بل لانه وقع ضحية تحت تأثير العصر الذي ولد فيه ، وعلى هذا كان شعره لا يتعدى النثر الجيد ، ولو انه عاش فـي جو القراء العباقرة ، لاضطر الى الانزواء في مكان منعزل . وعلى هذا يسعنا القول بان شعر هذا القرن لم يكن عـلى صلة وثيقة بسائر الشعر الانكليزي ، ذلك بان ثمة فجـوة عميقة تفصل بين هذا التراث وبقية النتاج الشعري . ومع ذلك ففي مؤلفات كولنز بعض الاشارات الشعرية الخالدة . وهذه الحقيقة (المؤلمة) هي التي دفعت بالنقاد الى الاعتراف بعمق هذه الهاوية . ثم ان مبادىء الشعر مبادئ خالدة ، والحوادث المقدسة التي شهدت مولد كرستوفر سمارت وتوماس تشاترتن ، في عصر نأى فيه « الذوق الوطني » عن مثل هذه المبادىء ، هذه الحوادث دلائل كافية لاقناعنا بانه ليس من ضغط يمكنه ان يعيق الشعراء (المجيدين) عن التعبير عن مكنونات أنفسهم بالاسلوب الذي يرتأونه .

يعترف ساوذي بهذا الامر بصراحة حـين يقول : « يمكننا ان نستخلص اتجاه الذوق العام من الشعـــراء اللامبالين ، خيرا من الشعراء المفلقين ، اذ ان الاوائل يكتبون لمعاصريهم في حين يكتب الاواخر للاجيال المقبلة . » ثـم يستشهد ساوذي بالشاعر المغمور بومفريت مؤلف قصيدة « الاختيار » التي كان لها في وقت نشرها ضجيج غمـــر المجتمع يومئذ . ولكن هذا الشاعر غدا الان اثرا بعد عين . ثم ان تاثير الشعراء في امثالهم امر مفروغ منه ، واهميته واضحة للعيان ، الا ان هذا الامر لا ينبغي ان يبعدنا عـــن واقع الشاعر نفسه . ومن هنا يصح لنا ان نقدر الصـلات التي كانت بين وردزورث وكوليردج ، وما كان من تأثير مطالعة العصر الاليزبتي في كيتس. وفي هذا الضوء ينبغي ان نقيم الثورة الفرنسية من حيث صلتها بالشعر الانكليزي وكذا الحال مع بايرون وشيلي(1) ».

(1) هو ابو الشعر الفرنسي ، وقد اوردنا سيرة موجزة عن حياتـه في كتابنا المترجم (شعراء خالدون) .

بقلـم سيمـونز

الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي

ترجمـة يوسف عبد المسيـح ثروة

o O o

يعرف كوليردج النثر بقوله : « انه كلمـات متسقة فـي نظام حسن »اما الشعر فيقول عنه « هو كلمـات منتقاة في أحسن نظام » . ومع ذلك نرانا بحاجـة الـى تبرير الاسباب الموجبة لمثل هذا التصنيف . وفي ظني ان الايقاع الموسيقي وحده ، في صورته المستمرة : هو الذي يميز الشعر عن النثر . ومن اراء كورثو ، استاذ الشعـر في اكسفورد ، ان ابيات مارلو التي تتناول البحر ومايطفو عليه من سفن تلوح كالاعلام ، لا بد لها ان تختلف ــ فـي مادتها ــ عن الشعر . اذ من المؤكد ان مارلو استطاع وصف ما يريد وصفه بالاستناد الى جرأته السامية ، وابتعاده عن حدود اللغة الاعتيادية ، وذلك من طريق استعارته ، التي تنسجم بالحركة الجمالية المنبعثة من الايقاع والوزن . ولكننا يمكن ان نرد على هذا القول بما يفعله كل كاتب من كتـاب النثر الرفيع ، من اضراب ملتن او رسكن ، ففي وسع اي من هؤلاء ان يقول نثرا ما قاله مارلو شعرا ، مع الاحتفاظ بجمال هذا النثر وروعته ، فثمة خيال ، وفكرة ، واطار بديع ، اما الشيء الوحيد الذي نظل مفتقرين اشدالافتقار اليه فهو ذلك الكيان الرائع ، واعني الكيان الشعري ، الذي هو ــ في الاصل ــ مادة شعرية تختلف عن الشعر فـي الصورة ، ولكنها تصبح الشعر نفسه بتأثير حاسم يفرضه عليها الايقاع الموسيقي .

وحين يعلن وردزورث عن رأيه في مقدمة (القصائد الغنائية) بقوله: « انه ليس من فرق جوهري بين لغة النثر والقصيد الموزون » يكون قد اصاب كبد الحقيقة ، ولـكن الامر خلاف ذلك بالقياس الى كوليردج ، فهو مخطىء ابلغ الخطأ عندما يقول : « انا اكتب بلغة الوزن ، لانـــي احاول استخدام لغة على طرفي نقيض من لغة النثر . » وعند هذا الحد ينسى الكاتبان المضمون الشعري ، الذي اذا تيســر وجوده ، ضاقت الشقة بين النثر والشعر ، وغدا الانسجام بينهما وشيك الوقوع ، سهل الاتمام . ولما نرى تفضيـل كوليردج لقصة (اليس فيل) النثرية ، وصواب مذهبه ، وجودة نقده ، ندرك بيسر ما يعنيه من نقده للانشـــاء (الموزون) وتتضحلنا التخوم الفاصلة بين مملكتي النثر والشعر

ولا شك ان في بعض النثر شيئا مـــن الايقاع ، اذا اجيدت صناعته ، ولكن هذا لا يعني انه كامن فيه ، واذا ما وجد مثل هذا الايقاع ، فهو اقل تماسكا وتناسقا مما هو في الشعر ، ولذا فهو غير مقيد بالحدود الشكلية ، وهذا يشبه الاصوات المختلفة المعبـرة عن جمـلة معينة يـراد ترديدها في وقت من الاوقات . وعلى هذا فالنثر فـي مرحلته البدائية ، لا يعدو كونه كلاما مسجلا ، وكما يمكن لاحدنا ان يتكلم نثرا طوال حياته من غير ان يعرف ذلك ، كذلك يصح القول بان شكل الشعر المدرك من قبلنا ، كان له اصله القديم (واعني بذلك الكلام المقيد بالقوانين الشعرية ، من حيث هو جزء لا ينفصم عن الموسيقى) . ولا بد من مرور مرحلة معينة من الحضارة ، حتى يكون في الامكان الاحتفاظ ببعض الخطب في بطون الطروس . ومن هنا فان الشعر كان له حظه الوافر من حيث استظهاره ، بعكس النثـر ، ويعود السبب في ذلك الى ترديده ، وسهولة حفظه ، وهذا ما جعل كل ما له قيمة جمالية (كالاغاني والمدائح) او مـا له قيمة نفعية (كالقوانين) يكتب شعرا ويستظهر على هذا الاساس . وقد يكون للشعر دوره في التنبوء بعصر الكتابة ، في حين ان هذا الدور لا يكاد يبدو ظاهر الاثر بالنسبة الى النثر . ولا يزال الشاهد على ذلك قائما الى يومنا هذا كانه وثيقة مكتوبة تدل على تجسد هذه الحقيقة .

اما الايقاع الشعري ، ذلك الايقاع الذي يميز بـــين الشعر والنثر ، فلا يزال مجهـول الاصل ، على وجـــه التحقيق . واما الشعور بالجرس الرتيب ، فكامن فـــي طبيعتنا ، ولو انه لا يدل على ما يعرف بالقافية ، وهذا امر ممكن ملاحظته دائما في اغاني الاطفال ، والحركات التـي يقومون بها حين يلعبون ، والظاهر ان اللذة التي نستخلصها من النبضات الشعرية مستخفية في افعالنا الفطرية ، وهذا ما نجده في حساسية الاطفال الموسيقية ، ومصداق ذلك ما تفعله المهود والترانيم في تهدئة خواطرهم واضطرابهم ، ولكن النثرلا يحتمل تبعة هذا الارث العظيم من الحساسية ، فيما يبدو عليه ، بسبب طبيعته وفطرته الخاصتين به ، ومن هنا ينفصل وجوده عن الشعر ، فيصبح كيانا اعتباطيا

وعلى هذا يصح لنا القول بان اصل النثر ، لا علاقـة له بالفن ، وهو لم يكن يوما ما فنا ولن يكونه في المستقبل ، كما هي الحالة بالقياس الى الشعر والرسم او الموسيقى . وهذا ما نراه واقعا ، ذلك ان النثر وجد قابلياته تدريجا ، وكشف عما هو مفيد في ذاته ، مدربا اياه على وفق اصول الجمال ، وتعلم ان يضع الحدود لما هوغيرمحدودمن كفاءاته ، متتبعا عن كثب بعض القوانين الشعرية . ثم طور تدريجـا قوانينه الخاصة ، على ما في هذه القوانين ، من حيــث طبيعة وجودها ، من ابتعاد عن التحديد الدقيق ، ونأي عن الشكل المنظم ، بخلاف ما هو عليه الشعر من ضبط ودقة .

ومن هنا ، فكل شيء يمس الادب كادب ، يؤثر في النثر ، لانه اصبح الجزء الاكبر مما ندعوه ادبا عادة . وكما ان انتفاء الحدود في مملكة النثر يعد خطرا يهدد هـــذه المملكة ، فهو لا شك فضيلة من فضائلها . والمحتوى الشعري نفسه هو تركيز لقوى (ابداعية) يمكنك ان تجعله اكثـر مرونة للاستيعاب كلما اردت ذلك . في حين ان النثـر ، بانحداره المباشر من الكلام ، وعدم اتصافه بالاتزان ، يميل بطبيعته الى الارتجال والاعتساف ، والتعنت ، وهذه الحرية

التي يتمتع بها ، وبخاصة فيما سف من الافعال ، هي التي جعلتنا نتعجب ، اذا ما تفضل النثر فعرض لنا شخصية جدية تحاول ان تتقيد بالقوانين والانظمة بصورة مضبوطة، والشيء الوحيد الذي لا يستطيع النثر فعله هو انه يعجز عن الغناء . وهذا التمايز بين الشعر الغنائي والنثر بارز حتى في مفردات اللغة المستعملة ، فهنا (اي في الشعر) تستخدم الكلمات على وفق جرس معين ، كما هي الحال في (النوتات) الموسيقية . وقد أحسن جوبيرت في التعبير عن ذلك حين قال : « ينفرد الاسلوب الشعري بتماوج كل كلمة من كلماته ، وهو بهذا يشبه صوت قيثارة محكمة النصب ، تاركا خلفه العديد من النغمات العذاب . » قد تكون هذه الكلمات محافظة على مواقعها من غير تغيير كبير، او ربما تكون اسهل موردا ، واقرب مأخذا ، ولكن الايقاع حينما يتدخل في جو هذه الكلمات ، يصيب هذا الجوبنوع من التكهرب ، هو وليد الموسيقى ، ولكنه ليس الموسيقى بالذات ، سم هذا التأثير سحرا او اي شيء اخر ، فانت لا بد ان تقول مع جوبيرت : « ان الاشعار الجميلة هي اصوات رائعة ، وطيوب عبقة » وعلى هذا فنحن لن نستطيع ان نقول شيئا عن ذلك التحول العجيب الذي يصيب النثر حين يغدو شعرا ، مع قدرتنا على التمييز بين هذين الضربين

ومرة اخرى ، فان جوبيرت هو الذي نطق بفصل الخطاب في هذا الصدد عندما قال : « ان الشعر الذي لا يسحرك ليس شعرا ، ومن هنا فالقيثارة اداة مجنحة » والحق ان النثر قد يثيرنا محلقا بنا في الاعالي ، ولكن اجنحته تختلف عن اجنحة الشعر . ذلك ان هذا التحليق الذي يحملنا عليه النثر ، فيه شيء من الثقل يجذبنا الى الارض . ومع انطلاق النثر وقوته في هذا الشأن ، فانه يمكنا من القول بان اجنحته مقصوصة في غالب الاحيان. ولذا فان المادة (الفكرية) ذات اهمية كبرى في النثر بخلاف الشعر ، ومن هنا نعرف السبب الذي يجعل كتاب النثر من اضراب سكوت وبلزاك ، كتابا عظاما ، وروائيين مشهورين ، ولكنهم ـ في نثرهم ـ ليسوا من هذا الطراز. فهنا ، كما في اي مكان آخر ، يقوم النثر باحتلال مناطق جديدة من الارض ، وتثبيت حدود هذه المناطق بسبب وهن طاقة التحليق والاعتلاء. فالمسرحية النثرية، والقصة، جاءتا الى الوجود شاذتين ، لان مخترعيهما اناس غير قادرين على كتابة المسرحية شعرا ، او نظم الملاحم المعروفة، ومتى ما تمكن المغتصب من الاستيطان في بلد من البلدان، اخذت سلالته بالتوالد والتكاثر ، والاصطباغ بالصبغة الشرعية ، كما هي حالة الدنيا المعلومة .

فالنثر ، اذن هو لغة ما ندعوه الحياة الواقعية ، ومن اجل ذلك فهو وحده الذي يرينا زيف الحياة ، في مظهرها الخارجي . ولك اذا شئت ان تقارن بين مسرحية لشكسبير وقصة لبلزاك لتعلم الواقع ليس فقط فيما يحيط بهما ، كالشعور بالزمان والمكان ، بل بوجود شخصية البطل ، وبتطور العملية ذاتها ايضا . ولم اختر بلزاك من بين الروائيين ، الا لان ذهنه اقرب الى ابداع ذهن الشاعر، ولان اسلوبه الصق باسلوب الشاعر ، بعكس سواه من الروائيين ولنضرب لذلك مثلا الملك لير والاب غوريو ، وقد كان الاخير يمثل لير في جوهره وحقيقته ، ذلك انه كابد العذاب والاهانة اللتين كابدهما لير ، وفي حين ان لير كان يحلق في الاجواء كغمامة ظليلة ، وعلامة على الكآبة والضنى ، كان غوريو ينحدر الى اسفل الارض ، ليثبت جذور نفسه هناك متدثرا بالغبار الذي غطى جميع اوتار حياته . ومن هنا ، كانت جدته ، لصيقة بنا ، معروفة لدينا ولعل لير من السذاجة بحيث يستعيض عن تاجه بالعوبة ، من غير ان يفهم عنها شيئا . بينما ان غوريو يفهم قيمة اي صك تسرقه بناته منه. وبهذا التحديد، فان التدقيق، والعاطفة، يتطلبان ادراكا واعيا ومسئولية ، تكمن فيهما قوة النثر .

فالمسرحية والقصة ، قوتان مهمتان ، من حيث الخيال والجاذبية ، وفيهما تبدو لنا سطوة النثر ، وتأثيرها في عالم الكتابة . وكذلك المقالة فانها تتلائم مع الشعر التأملي، في نوع معين من التعبير ، وهل ينسجم الغناء مع التشابه الفكري في النثر ؟ كلا ، انني لا اعتقد بمثل هذا التماثل في الشكل ، ولو انه موجود في بعض التأوهات كما صدرت عن دي كونزي ، وربما كانت هذه الاهات اقرب الى الغناء ، واشد علاقة بالايقاع الموسيقي الشعري منه الى النثر الاعتيادي . وعلى هذا فان النثر العلمي ، والفلسفي وحتى التاريخي ، له صلة يسيرة بالادب ، او بالنثر كفن جميل . وعندما يكون العلم ، ليس مجرد تأمل ، بل اقرب ما يكون الى الحقائق العارية ، او النظريات المتعلقة بها ، وحين تكون الحقيقة نفسها مهمة جدا اكثر من كونها تعبيرا عن مكنونات نفسها ، او كشفها باسلوب مشرق عندئذ يغدو الادب تافها لا موضع له . لقد كان الفلاسفة في حلم اغلب الاحيان ، بينما كان الشعراء متقلبين دائم الاوقات .

وهكذا فان الجمال الواقعي ، كان ينحصر في الفكر المجرد ، ولكن معظم الفلاسفة عدوا النثر كما يعده علماء الجمال في منطقة الجسد ، كأي من متعلقات الجسم ،بمعنى كونه ضرورة من ضرورات الشر . وعلى هذه الصورة اصبح النثر ذا اهمية كبيرة بالقياس الى المؤرخين ، ومع ذلك فانه لم يكن اقل اهمية بالنسبة الى الروائيين . ومن هنا فان المؤرخين يهتمون برجال العلم ، لانهم يعنون بالناس الذين يبحثون عن الوقائع وحقائق الحياة ، ولانهم يأخذون على عواتقهم اخبارنا عن وقائع التاريخ التي مرت بنا . وعلى هذا ، فهم حين يغمزون من قناة القصاصين ويحاولون دراسة علم النفس ، انما يفعلون ذلك ككتاب يتناولون الادب بحرية وصدق واخلاص . ومن هنا فان الكثير من الادب الرفيع كتب تحت اسم النقد . ولكن الناقد الناقد الذي يستهدف نقد الادب ، لا بد له ان ينتقص من قيمة النقد كنقد . وفي هذه الحال ، فان النقد يفقد صفته التي يعرف به ، من حيث كونه نقدا .

ففي القصة وحدها ، وكذلك في المسرحية النثرية ، يغدو النثر حرا في الابداع ، حرا في التطور الى اقصى حدود طاقته . وبضمن الرواية يمكنني ان ادخل السيرة الشخصية Autobiography كشكل من اشكالها القابلة للاقناع. وفي هذه الصور جميعا نجد النثر مؤثرا تأثيرا مباشرا في الحياة . يقول ريمي دي غورمون في هذا الصدد ما يأتي ذكره: «ان الشعور بالجرس في النثر لا صلة له بالاحساس الموسيقي ، ذلك بانه احساس فسلجي . فنحن نلائم مشاعرنا على وفق الايقاع الموسيقي بصورة غامضة ، كما نفعل بصرخاتنا الطويلة سواء أكان ذلك في معرض السرور ام الحزن وعلى هذا فكل شيء له ظلاله الوارفة البديعة،

من حيث التكيف بالنثر او الشعر ، ومن حيث الانسجام بالفكرة المطلوبة .» وعلى هذا ايضا فبالنثر يصح للناس ان يعترفوا بما في نفوسهم من مكنونات في اخلاص دقيق (وصراحة لا تشوبها شائبة) ومن هنا كانت (اعترافات) روسو مكتوبة نثرا . ومن هنا ايضا ، فان احسن ما كتب في الرواية ، من حيث السرد القصصي او الدرامي ، يعد ضربا من الاعتراف الشخصي او الغيري . وبكلمة اخرى ، فان العامل الشخصي موجود في كل ما كتب بهذا الصدد ، اذ انه ليس من قاص او درامي يسعه ان يؤلف شيئا واحدا حيويا ، ما لم يلحظ بنفسه الشعور الذي انتابه ، ومن غير ان يمارسه ممارسة فعلية آنية .

ففي الشعر لا يستطيع فيون(١) نفسه ان يعبر ادق التعبير عن « احاسيسه بالقوافي » كما كان يصنع روسو بنثره . وسبب ذلك ان المحتوى يحمله حملاً على عرض مشاعره ، على وفق اسلوب خاص معدل لا بد من احتذائه (ليكون بينا جليا) . هذا من جهة ومن جهة اخرى ، يمكننا النثر من ان نفكر بالكلمات بسهولة ويسر . ولعل افضل مزية من مزايا النثر ، كونه يستطيع ذلك . ذلك بان اي شكل من اشكال الفن ، ما هو الا محاولة لاقتناص الحياة ، وابداع حياة جديدة . ولكن الفن في الشعر ، لكونه فنا رفيعا ، دقيقا في مضمونه ، يبدا عمله بالتحويل والتغيير . والواقع ان هذا ما تفعله الرواية النثرية ايضا ، فهي لا تستطيع ان تقف سدا مانعا قبالة هذا الاتجاه ، ولكنها قادرة على تتبع هذه الخطة الى نهايتها باسلوب يعجز الشعر من مواكبته الى الحد المطلوب .

يقول بو في هذا الشان : « ان وسائل الايقاع الشعري عقبة كأداء في تطور مختلف وجهات الفكر او التعبير ، هذه الوجهات التي كان لها اساسها في صلاتها الحقيقية بالحياة وبالايجاز يصح لاحد القاصين ان يوفق بين مختلف الاساليب الفكرية والتعبيرية (من حيث انها على صلة وثيقة بالسخرية والفكاهة) وعلى هذا فهي تتناقض اشد التناقض مع طبيعة القصيدة ، في مجالها المعلوم ، والانكد من ذلك انها تتنافى مع أيسر متطلباتها ، وطبيعي اننا نشير بذلك الى الايقاع في محتواه العام . »

والواقع ان هذه الظاهرة البينة ، هي التي تسبغ قوة خاصة على النثر ، من حيث كونه اداة رصينة نادرة الوجود . ومن هنا فان النثر يصيخ السمع على ابواب المشاعر جميعا ، فيعيد ذكر ما ينصت اليه بالنغمات انفسها . ولكن الشعر ، كما يقول بودلير « هو اقرب شيء الى الموسيقى ، وابعده عمقا في الروح الانسانية من طريق علم العروض ، ولذا فهو يفضل اي نظرية كلاسيكية في مدلولها .» والشعر يبدا حيث ينتهي النثر ، والخطر الرئيسي الذي يواجهه انه يسرع في هذا الشان متخذا الوسائل الى ذلك . والضمان الوحيد الذي يصح للشاعر ان يلجا اليه قوله حين يخاطب نفسه : ما استطيع كتابته نثرا لن ابيح لنفسي ان انظمه شعرا ، من اجل اضفاء اي نوع من القدسية على المادة التي اريد صياغتها . وكلما استطعت ان اوسع من نطاق نثري ، يضطر شعري الى تضييق حدودي . وعلى هذا ، فان منطقة الشعر ، هي دائما ابعد من اي منطقة مرتبكة ، قد تفرضها المصادفة علينا ، في حالتي اطلاقها ، واحتمال مواجهتها لنا ، في وقت من الاوقات .

ولنقبل الان الى النقاد او مؤرخي الشعر ، فهم عادة معنيون بكل شيء بخلاف ما له مساس جوهري بالشعر . ومن هنا نراهم يعالجون الشعر ، كانه عادة تأريخية ، لها اهميتها الخاصة بها . وهذا ما يجعلنا نجد شيئا من الاهتمام بـ (طراز المعيشة) في العهد الفكتوري، لا لان هذا الطراز جميل بحد ذاته ، بل لان الناس ظنوه يومئذ كذلك هذا ، في حين ان الشعر حقيقة واقعة ، لا يصح تبديلها ، بما يطرأ عليها من تبدلات آنية ، ومن هنا فان عمل الناقد يقتضيه ان يبحث عن الجوهر الذي يسعى للعثور عليه ، لا كما يفعل الناس عندما يدعون انهم وجدوه في سهولة وبساطة . كما ان على الناقد ان يدرك الاهمية التأريخية ادراكا صحيحا ، من حيث كونها تكيفا لعادة قديمة الاثر ، تجعل من الشعر الرديء شعرا جيدا ، او بالعكس ، كلما تطلب الامر ذلك .

ومن النظريات السائدة في الوقت الحالي نظرية تذهب الى ان الشعر ، في تطوره العام ، لا بد له ان يدرس في كل حقل من حقول الحياة، لا على انه نتاج فردي شخصي. ولقد لخص هذه النظرية ريمي دي غورمون في مقالة تناول فيها دراسة الكاتب فرديناند برونتير فقال : « ان التاريخ الادبي لم يعد صورا متعاقبة متسلسلة ، تتصل بحيوات الاشخاص ، والمسالة النابضة بالحياة الان تتطلب منا معرفة الشعر او التاريخ ، لا الشعراء او المؤرخين ، وعلى هذا ينبغي دراسة المؤلفات من غير ان نضفي كثيرا من الاهمية على مؤلفيها ، كما يجب علينا ان نتعرف على هذه الكتب وكيف تتكاثر بالضرورة الطبيعية فتنتج الاغاني ، في مختلف صورها، بتأثير من المحيط، من غير ان تفقد ميزاتها الاصلية ، على ما في هذا الامر من تغيرات وتحولات ، لا بد ان تجري ببلاغة مبدعة . »

وقد اعرب كورثوب عن وجهة النظر هذه حين حدثنا قائلا : « ليس من الفلسفة في شيء ان نعتقد ان ايا من الشعراء في وسعه ان يحول فن الشعر الى الاتجاه الذي يريده بدافع عبقريته الخاصة ، اذ ان اعظم الفنانين هم هؤلاء الذين يدركون احسن الادراك الميول المتناقضة في عصرهم ، ومع ان هؤلاء قد يحلقون في اجواء الصدق المطلق الا انهم يعكسون ، في نتاجهم ، صورة هذه الميول . » او بعبارة اخرى علينا ان نعتقد بان العربة هي التي تسحب الحصان ، أي ان ذوق العصر هو الذي يبدع الشاعر ويخلق وجوده . كما ان الشاعر نفسه يخلق هذا الذوق ايضا بعبقريته . وكل ما يستطيع (صراع الميول) ان يفعله بالشاعر مساعدته من حين الى حين على صياغة المحتوى الذي يبغيه ، اي تقديم القيثارة اليه او ايصاله الى المسرح الذي يريده . وقد يكون محظوظا ، كشكسبير ، بما فطر عليه من عبقرية درامية ، فيجد المسرح حيا ينتظره بتشوق ، او قد يكون سيء الطالع بعض الشيء كغوته ، اذ تحتاج عبقريته الدرامية الى مسرح لتعبر عن نفسها اكمل التعبير ، ومن هنا يحمل على وضع مؤلفات فردية ، يعوزها التطور العضوي الكامل ، مهما كانت عظيمة الاهمية . ولم يكن اي من الشعراء العظام مدينا ، في جزء مهم من عبقريته ، الى عصره ، ولكنه قد يكون مدينا لعصره بالفرصة المؤاتية التي ساعدته على الانتاج السهل .

ولنضرب لذلك مثلا تشاترتن « فقوة رجولته الاقناعية » هي احدى القوى الابداعية الرائعة في ادبنا ، ومع ذلك فهي لم تتأثر كثيرا بالقناع الذي اراد تشاترتن ان يضعها فيه . ذلك بانه لم يكن « بحاجة الى متطلبات الذوق العام » لتقوده « في طريق التعبير الشعري العظيم » فهو قد وجد بنفسه « المنفذ التعبيري » الذي يريده ، وجده في قصاصات الورق التي حولها الى شعر حي ... وكانت نزوته المسيطرة عليه تقتضيه ان يبدع لغة من اجل التعبير عن احسن ما في دخيلة نفسه ، لغة تكون الصق ما تكون بكلام العصور الوسطى، وهذه اللغة هي التي قدم لها فروض الولاء والتقديس ، في العمارات القوطية ، والمخطوطات القديمة الاثرية . يمثل تشاترتن بداية الحركة الرومانسية الحديثة ، بصورة شعورية على انها فن منجز ، وليس من الضروري ان نتذكر انه مات في عمر ، حين لم يتمكن اي من الشعراء الانكليز ان يبزه ، وبخاصة بما امتاز من خيال خصب ، ونتاج رائع ، وهذا ما يجعل لمكانته في الشعر الانكليزي اهميتها الكبيرة . فوجود تشاترتن ، في الوقت الذي واكب حياته ، برهان على ان رجل العبقرية ليس من مستوى عصره ، بل هو فوقه .

اما الشاعر الذي يصح ان نعده انموذجا للقرن الثامن عشر فهو بوب ، لا لانه كان شاعرا بالمعنى الدقيق من الكلمة، بل لانه وقع ضحية تحت تأثير العصر الذي ولد فيه ، وعلى هذا كان شعره لا يتعدى النثر الجيد ، ولو انه عاش في جو القراء العباقرة ، لاضطر الى الانزواء في مكان منعزل . وعلى هذا يسعنا القول بان شعر هذا القرن لم يكن على صلة وثيقة بسائر الشعر الانكليزي ، ذلك بان ثمة فجوة عميقة تفصل بين هذا التراث وبقية النتاج الشعري . ومع ذلك ففي مؤلفات كولنز بعض الاشارات الشعرية الخالدة . وهذه الحقيقة (المؤلمة) هي التي دفعت بالنقاد الى الاعتراف بعمق هذه الهاوية . ثم ان مبادىء الشعر مبادىء خالدة ، والحوادث المقدسة التي شهدت مولد كرستوفر سمارت وتوماس تشاترتن ، في عصر نأى فيه « الذوق الوطني » عن مثل هذه المبادىء ، هذه الحوادث دلائل كافية لاقناعنا بانه ليس من ضغط يمكنه ان يعيق الشعراء (المجيدين) عن التعبير عن مكنونات انفسهم بالاسلوب الذي يرتأونه .

يعترف ساوذي بهذا الامر بصراحة حين يقول : « يمكننا ان نستخلص اتجاه الذوق العام من الشعراء اللامبالين ، خيرا من الشعراء المفلقين ، اذ ان الاوائل يكتبون لمعاصريهم في حين يكتب الاواخر للاجيال المقبلة . » ثم يستشهد ساوذي بالشاعر المغمور بومفريت مؤلف قصيدة « الاختيار » التي كان لها في وقت نشرها ضجيج غمر المجتمع يومئذ . ولكن هذا الشاعر غدا الان اثرا بعد عين . ثم ان تأثير الشعراء في امثالهم امر مفروغ منه ، واهميته واضحة للعيان ، الا ان هذا الامر لا ينبغي ان يبعدنا عن واقع الشاعر نفسه . ومن هنا يصح لنا ان نقدر الصلات التي كانت بين وردزورث وكوليردج ، وما كان من تأثير مطالعة العصر الاليزبتي في كيتس. وفي هذا الضوء ينبغي ان نقيم الثورة الفرنسية من حيث صلتها بالشعر الانكليزي وكذا الحال مع بايرون وشيلي(١) ».

---

(١) هو ابو الشعر الفرنسي ، وقد اوردنا سيرة موجزة عن حياته في كتابنا المترجم (شعراء خالدون) .

والميزه التي ينفرد بها الشعر ، في بداية القرن التاسع عشر ، هي الخيال وهذا ما نراه جليا في ضرب من الجو (العاطفي) الذي يضفي الغرابة على الجمال ، وهذا الشعر هو الذي يمثل الحركة الرومانسية بعض الشيء . فما الذي يظهر جو المناظر الانكليزية ويعبر عنها ، وبذا يميز الشعر الانجليزي عن غيره من القصيد الرفيع في العالم ؟ انك يمكن ان تشاهد هذه المناظر الطبيعية فتشعر بجمالها وروعتها وجلالها ، ولو انك احسست بعراء بعضها، الا ان الشعراء الانكليز يستطيعون ان يحولوا الحقائق الشعرية العارية على حسب ما يشتهون ، باسباغ جو بريطانية الواقعي عليها . . فالشعور بالبيئة والتبديل الخيالي للحقيقة ، صفتان بارزتان من صفات الشعر الانكليزي منذ بداية عهده ولكنهما متناثرتان هنا وهنا . اما احسن ما نظم في القرن التاسع عشر ، فهو يتفق في جوهره ـ مع احسن ما أتى به الشعراء في اي فترة من فترات التأريخ باستثناء القرن الثامن عشر . صحيح ان الشعر الرومانسي لا يخرج على التقاليد المألوفة ، ولكنه يتقيدببعض الحدود ، التي تفرقما بين الممكن وغير الممكن. ومن المعروف انه قلما تمكن احدهم من ان يبز جوسر ، في صفاء شعره ورقته ، كما لم يتطاول اي من الناس على سبنسر ، في موسيقاه ونبل مقصده ، غير ان شعر جوسر لم يتعد سرد القصص ، اما سبنسر فكان جل همه رسم الصور ، واللجوء الى الاقاصيص الرمزية .

اما العهد الاليزابتي فقد عني بالحياة ، وكل عمل من اعمال الارادة ، والذهن والروح . . . في حين التجأ الشعراء (الميتافيزيقيون) ـ الذين ظهروا في القرن السابع عشر ـ الى هبات (الماجي) فجلبوا ذهبا ابريزا ، كان بعضه تفوح منه رائحة البخور والمر . الا ان الشعر الذي واكب مطلع القرن التاسع عشر ، تمكن من الحفاظ علىجوهره ، بادراكه العميق لقوة تأثير البيئة في الخيال . وهذا الخيال الشعري هو الضيف الذي لم يتقبله القرن الثامن عشر ، وقد لمح الى هذا الشاعر كرستوفر سمارت ، بصرخته المدوية التي تعالت من البيمارستان الذي كان فيه . ثم جاء دور برنز ، فكانت قدماه بعيدتين عن كلا هذين القرنين ، اذ انه يمثل شعلة الروح الانسانية ، حين تنطق مرة او مرتين فيالعالم (مدى دهور) . وفي ظني ان الرومانسية نبتت على ضريح تشاترتن ، كما انحدر الشعر من مكمن برنز ، فلم يعد عبدا للنثر او الصقل الرتيب . وحين افاق الشعر من سباته ، لحقه الدين وبدت الحرية في ثوب انيق من الرشاقة واللطف . وقد قام كل من لي هنت وساوذي بما في وسعهما لتحرير الشعر . وحتى بايرون نفسه الذي كان يتفق مع التقاليد ، لم يطق ان يبقى في مكانه اذ حول الكثير من هذه التقاليد الى اشياء جديدة ، بعضها يمتاز بالدعوة الى الهدم ، بدلا من البناء والانشاء . وفي هذه الفترة برز الى حيز الوجود الشعراء وردزورث ولاندور ، وشيلي ، وبليك ، ومع اختلاف هؤلاء في مشاربهم ومسالكهم ، الا انهم يتفقون جميعا في الرجوع الى مصادر الشعر الخالدة بصورة غريزية .

وقد استعمل واتس دنتون عبارة اصبحت شهيرة، وهي « بعث التعجب » في التعبير عن « حركة الاحياء العظيمة التي تناولت روح الانسان ، في مجالها ، بعد فترة طويلة من التقبل الرتيب لجميع الاراء ، وبضمن ذلك الادب والفن » وهذا ما يمكن ان ندعوه بكثير من الحذر كدليل ممثل للحركة الرومانسية . وبالايجاز فان هذا الادب كان له منحاه الخاص في شان الادب عامة وقيمته الخاصة به ، شأنه في ذلك شأن عبارة ماتيو ارنولد « نقد الحياة » . وكما اصبحت تلك العبارة الشكلية مثلا يحتذى به في معرض الاراء والافكار ، كذلك فان هذه الفكرةالموجزة غدت خطرا يهدد الناس من حيث التعميم ، او الاختصار ولكن هذا الخطأ يمكن تصويبه من طريق تعريف زرادشت، الذي غالبا ما استشهد به واتس دنتون ، حين قال : « ان الشعر هو صور ظاهرة لحقائق خفية . »

ولكن المسألة المهمة الان ، ليست في ان توجد هنالك ثمة حقائق غير ظاهرة ، بل هل ثمة حقائق غير واضحة ، يمكن ان تكون كذلك ، على الرغم من التأييد الذي يحققه لها الشعراء ان ضمنا او صراحة . وهذه الحقائق أمور ثابتة الوقوع بالقياس الى الشعراء اصحاب الخيال الواسع، وهذه القضية بالذات ، وليس التعجب بها هي التي تهمنا في هذا الصدد . ومن الظاهر ان الموقف الرومانسييتطلب نوعا من الغرابة لا شك فيه ، وبينما يجعل سيريل تورنر هذه الغرابة مجرد دهشة ، فهي حقيقة مقدسة لدى شكسبير . فالخيال ليس ضربا من الغرابة ، بل هو منظر يرى رؤية العين ، لا من حيث الامكان والاستطاعة ، بل من حيث الواقع والعيان .

ومن هنا فالشعراء العظام ، ومشاهير اصحابالرؤى، كانوا يبصرون الاشياء بوضوح وجلاء ، وهذا ما فعله الكثيرون من اضراب دانتي . والواقع اننا لا نعني باسم الحركة الرومانسية شيئا غير اليقظة المتجددة في الخيال ، والشعور بالجمال ، والغرابة في عناصر الطبيعة وفي جميع نوازع الذهن والاحاسيس . ولم تكن هذه اليقظة مدركة تمام الادراك دائما . وعلى هذا تمكن كراب من اقصاء الخيال عن خاطره ، ولكنه عجز عن هذا الفعل بالقياس الى الطبيعة . وفي هذا الوقت بالذات ، خرجت الطبيعة عن نطاقها الضيق مستصغرة الشخوص الانسانية ، واضعة اياهم في اماكنهم الجديرة بهم . وهذا ما جعلالموضوعات المنعزلة ، التي لا يحيط بها جو معين ، ترى واضحة في صفاء ونقاء من قبل وردزورث ، وهذه الموضوعات هي التي اصطادها كيتس ، واضفى عليها شيللي اضواء القمر اما كوليردج ، فهو رومانسي و (طبيعي) فيالوقتنفسه ، الا انشيللي لم يكن(طبيعيا)الا بالمعنى الرومانسي من الكلمة .

ومجمل القول ان الرومانسية تستهدف تحريرالعالم والذهن الانساني والتعبير الشعري من قيود الوقائع الاعتيادية ، والافكار السائدة ، والتقاليد والعادات الشكلية، وما لم يتم انجاز هذا التحرير لا يجد الخيال مجاله في الذهن (٢) .

العراق ـ بعقوبة **يوسف عبد المسيح ثروة**

---

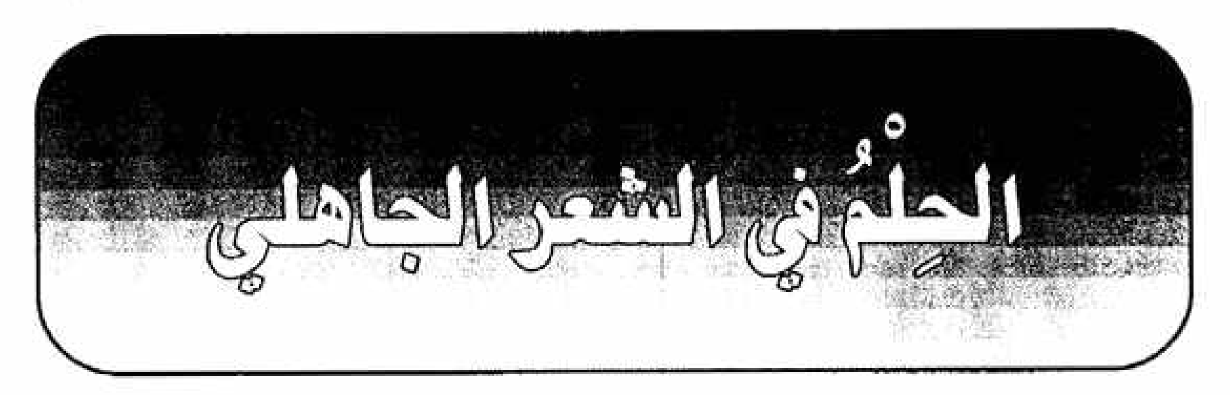
(١) لخصنا هذا الفصل المطول في الاصل تيسيرا للقارىء الكريم ، وابعادا للملل عنه ، المترجم .

(٢) في المقال الاصلي تعليقات ، اوجزنا ترجمة المهم منها خوف الاطالة ، غير الضرورية ، المترجم .

العراق
المورد
العدد رقم 4-3
1 يوليو 2004



البحوث والدراسات



الحِلْمُ في الشعر الجاهلي

د. عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي
جامعة بغداد/ كلية الاداب

المقدمة:

الحلم [1] صفة تميز الرجال الذين تصغر في عيونهم الحوادث مهما جل شأنها وعظم خطرها، وهو دليل على بلوغ الحلم في مدارج الانسانية مرتبة عالية، وعلى الرغم من اهتمام العرب بالقوة وشدة البأس واحتكامهم الى السيف في أكثر الاحوال، فإنهم كانوا يتصفون بالحلم ورجاحة العقل والابتعاد عن الحمق والطيش وسرعة الانفعال، ولا ندعي القول ان جميع العرب كانوا يتصفون بالحلم ورجاحة العقل، اذ أن الذين اشتهروا به كانوا قلة. وهذا شأن الحلماء عند جميع الامم.

لقد تميزت الحياة الجاهلية باعتمادها عنصر القوة في العلاقات القبلية، وكان الغضب وسرعة الانفعال من الاسباب التي ادت في بعض الاحيان إلى اندلاع المنازعات والحروب بين القبائل بسبب مشادة أو منافرة تملكتها العصبية والاهواء. ومن هنا كان الحلم لازماً وذا قيمة جليلة في مجتمع تتحكم به القوة والثأر . والحلم صمام الامان لعنصر القوة، وافضل ما يكون عليه الحلم عند العرب اذا كان صاحبه قادرا على مقابلة الاساءة باساءة مثلها، فكظم غيظه وردع هيجان نفسه وقابل العدوان بهدوء وسعة صدر ويترجم ذلك عامر بن الطفيل بقوله:

قضى الله في بعض المكاره للفتى
برُشد وفي بعض الهوى ما يُحاذرُ

ألم تعلمي أني إذا الإلفُ قادني
إلى الجور لا أنقادُ والإلفُ جائرُ [2]

وكان الحلم قيمة وفضيلة لها مكانتها بين القيم الاجتماعية الايجابية كالكرم والوفاء وحماية الضعيف والشجاعة وإغاثة الملهوف، وليس أدلّ على ذلك مما روي عن حلم قيس بن عاصم، الذي حدثنا عنه الاحنف بن قيس، بقوله ((انما تعلمت الحلم عن قيس بن عاصم فقد حضرته يوماً وهو محتب يحدثنا

اذ جاءوا بابن له قتيل وابن أخ له كثيف وقالوا: إن هذا قتل ابنك هذا، فلم يقطع حديثه ولا نقض حبوته، حتى اذا فرغ من الحديث التفت اليهم فقال: اين ابني فلان فجاءه فقال له: يا بني قم الى ابن عمك فاطلقه والى اخيك فادفنه والى ام القتيل فاعطها مائة ناقة فانها غريبة، لعلها تسلو عنه))[٣]. وكانت عند العرب كلمة تقال في مواطن الغضب والتشاجر فاذا سمعها احدهم كفَّ عما كان بصدده من التشفي والاخذ بالثأر، وهي (اذا ملكت فأسجح) يقصد بها طلب العفو[٤].

والشعر هو مرآة عصره به يعبر الشاعر عن قيم ذلك العصر ويحاول ترسيخها وتقديمها على أنها خصائص تميز انساناً من غيره، ومن هذا الباب اهتم الشعراء بالحلم والحلماء واكدوا صفة الحلم بوصفها من القيم الخلقية الرفيعة التي يجب التمسك بها ــ فضلا عن القيم الاخرى ــ كما أن الناس يميلون الى السلم، ويؤثرون العفو مع قدرتهم على تحقيق ما يريدونه، وتمكنهم من الوصول الى الغايات المرجوة. وقد ظلت هذه المعاني تتألق في قصائدهم وتأخذ مجالها في حياتهم. وهذا ما أشار اليه خُفاف بن ندبة بقوله:

وأُكرمُ نفسي عن أمورٍ دنيئةٍ
أصونُ بها عِرضي وأسو بها كلمي

وأصفحُ عمّنْ لو أشاءُ جزيتهُ
فيمنعني رشدي ويدركني حلمي

وأغفرُ للمولى وإنْ ذو عظيمة
على البغي منها لا يضيقُ بها جرمي

فهذي فعالي ما بقيتُ وأنني
لموصٍ بها عقبي وقومي وذا رحمي[٥]

فهم حلماء يصبرون على اساءات الاخرين ما ارتدعوا وما بقيت الحرمات في مأمن منها حتى اذا ما اصابها أذى أو كادت تمس بسوء ثاروا غضبا لها وجردوا السلاح للذود عنها ولا يتقض انتفاضهم للدفاع عن حقوقهم وذمار قومهم صفة الحلم عندهم بطبيعة الحال فالانسان عندما يستنفد طاقته من المداراة والحلم، ولا يجد منفذا غير الحرب فانه يضطر لخوض غمراتها، كما أن الحلم المبالغ فيه قد يفضي الى الهوان والذل والخضوع ــ في نظر الجاهليين ــ وقد صور الفند الزماني هذه الرؤية الواضحة التي كانت تتجسد في النفوس فقال:

صفحنا عن بني ذُهلٍ
وقلنا القومُ إخوانْ

عسى الايام أن يرجعـ
ـن قوماً كالذي كانوا

فلما صرّح الشرُّ
فأمسى وهو عريانْ

ولم يبقَ سوى العدوا
ن دنّاهم كما دانوا

ــــــــــــــــ
ــــــــــــــــ

وبعضُ الحلم عند الجهـ
ـل للذلة إذعانْ

وفي الشرّ نجاةٌ حيـ
ـن لا يُنجيك إحسانُ[٦]

ومما جاء في المعنى نفسه قول خلف بن خليفة مولى قيس بن ثعلبة في مدحه لقوم من العرب بأنهم حلماء، ولكنهم مع حلمهم ذاك اذا تعرضوا لخطر ثاروا، واذا ثاروا تكون ثورتهم عارمة، يقول:

عليهم وقارُ الحلم حتى كأنما
وليدُهم من أجلِ هيبته كَهلُ

إن استجهلوا لم يعزب الحلمُ عنهمُ

وإن آثروا أن يجهلوا عَظُمَ الجهلُ[7]

ولم تكن الحرب في نظر الشعراء أمراً مقبولاً ولا مستساغاً لديهم، فهم يتبرعون من اثارتها ويبتعدون عن جنايتها، واليك قول عنترة دليلاً على ذلك:

وإنْ تكُ حربكم أمستْ عواناً

فإني لم أكن ممّنْ جناها[8]

ومن اشهر الشعراء الذين تحدثوا عن السلام ودعوا الى نبذ الحرب، زهير بن أبي سلمى الذي افزعته حرب داحس والغبراء، فأستنكر الحرب وهتف واصفا اهوالها وموضحا بشاعتها فهي ثمرة من ثمار الحقد، واخذ يدعو الى الخير والوفاق. ولقد حركت هذه الحرب الاصوات الخيرة الداعية الى السلم والتصالح فكان أن تصدر الركب الحارث بن عوف وهرم بن سنان فاصلحا بين الناس، ووضعت حرب داحس والغبراء اوزارها، فعلا اسمهما في التاريخ، وعلا معهما اسم زهير بن ابي سلمى، فاستحقا بذلك تخليد الشاعر لهما بشعره فقد تمكنا بالمال والعقل والحلم أن يزرعا سلاما وخيرا وانسانية، فراح زهير يسطر تلك المناقب والفعال الكريمة شعرا ساميا خالدا بمعانيه الثرة، ومن ذلك قوله في معلقته:

فأقسمتُ بالبيتِ الذي طافَ حولَهُ

رجالٌ بنوهُ من قريش وجُرْهُم

يميناً لَنِعمَ السيدانِ وُجدتُما

على كلِّ حالٍ من سحيلٍ ومُبْرَمِ

تداركتُما عبساً وذبيان بعدما

تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

وقد قلتما إن نُدرك السلمَ واسعاً

بمالٍ ومعروفٍ من الامر نسلمِ

فاصبحتما منها على خير موطنٍ

بعيدين فيها من عقوقٍ ومأثمِ

عظيمين في عليا معدٍ هُديتُما

ومن يستبحْ كنزاً من المجد يَعظمِ[9]

ويمضي في امتداحهما على هذه الشاكلة حتى يلج باب الحكمة ويحث الناس ضمناً على التبصر، مبرزاً من خلال ذلك ويلات الحرب ومآسيها وتبعاتها السلبية، فيقول:

وما الحربُ إلاّ ما علمتم وذقتمُ

وما هو عنها بالحديثِ المُرجّمِ

متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً

وتَضْرَ إذا ضرّيتموها فتضرمِ

فتعرُككم عَركَ الرّحا بثفالها

وتلقحْ كِشافاً ثم تُنتجْ فتُتْئمِ

فتُنتجْ لكم غلمانَ أشأمَ كلّهم

كأحمرِ عادٍ ثم تُرضعْ فتَفطمِ

فتُغْلِلْ لكم ما لا تُغلُّ لأهلها

قرى بالعراقِ من قفيزٍ ودرهمِ[10]

وهكذا اتاحت الحرب لزهير هذا الموقف النبيل، وهيأت له تلك الخصومات عقلاً بصيراً، وادراكاً عميقاً، وحلما راسخاً، فكان لزاماً عليه أن يُمكّن للفضيلة في نفوس الناس، ويجعل للخير طريقاً الى قلوبهم. واصبح الحلم والجود من الفضائل التي يمدح بها الشعراء أحياءهم أو يرثون بها موتاهم فها هو المهلهل يرثي اخاه كليبا، فينعته بالحلم والجود، وكلاهما فضيلة رفيعة نبيلة تبعث على الزهو وتحمل على الفخر، إذ يقول:

الحلمُ والجودُ كانا من طبائعه

ما كلُّ آلائه يا قوم أُحصيها

الناظرُ الكومَ ما ينفكُ يطعمها

والواهب المائةَ الحمــرا براعيها[11]

وثمة ارتباط بين الحلم والحكمة، بل هما صنوان، وقــد ادرك ذلك شعراء عصر ما قبل الاسلام فعبــروا عنه في شــعرهم. فالربيع بن زياد بلغ من الحلم أن عُرِفَ به بــين قــومه وذاع صيته فيهم حــتى كأنه تفرد بــهذه الخصلة الكريمة، فلا يُذكرُ احدهما ــ اعني الحلم والربيع ــ حــتى يُذكر الثاني. بــيد أن التمادي في الاساءات والتمسك بطريق الظلم والشر والحقــد من لدن الخصوم قد يحمل الرجل الحليم الحــكيم على ســلوك سبيل القوة ليقي نفسه وقومه ويحفظ مجدهم وكرامتهم من كل سوء، يقول:

أطــنُ الحلم دلَّ عليَّ قــومي

وقــد يُستَجْهَــلُ الرجــلُ الحكــيمُ[12]

والحلم من الفضائل التي تشهد لصاحبها بكرم الاخلاق وحسن الشــيم لذا رأينا الفرســان يحــرصون على ذكره في كلامهم وفعالهم ما استطاعوا الى ذلك سبيلا، يقول حاتم الطائي:

وأغفرُ عوراءَ الكريم ادِّخارهُ

وأعرضُ عن ذاتِ اللئيم تكرُّما[13]

فحاتم يحلم عن اساءة الكريم ويصبــر عليه ادخاراً له، ويعفُ عن شتم اللئام صيانة لنفسه ولسانه عن المساوىء.

والحلم عند العربي دليل شجاعة لا جبن، فقد ((قيل لعمرو بن الاهتم: من أشجع الناس ؟ قال: من رد جهلَهُ حلمهُ))[14] ويبــلغ الحلم أوجه حين يكون صاحبه مقتدراً فيعفو . وهذا هو مدخلنا الى مظاهر الحلم:

١ــ الحلم تجربة اقتدار

لقد اشتهر العرب بالحلم، وما زالت مآثرهم تتوالى على مدى الدهور ومر الازمنة والعصور، بكل ما يتم الحلم به فإن حــلم الانسان لا يتم إلاّ بامســاك الجوارح كلها، اليد عن البــطش، واللسان عن الفحــش، والعين عن فضولات النظر[15]، والعفو عند المقدرة، قال مهلهل في رثاء اخيه كليب:

وإنكَ كنــتَ تَحلُــمُ عن رجــالٍ

وتعفــو عنهــمُ ولــكَ اقــتدارُ[16]

فكليب حليم عفوٌ مع اقتداره على العقاب والانتقام. وميدان حلم الفارس انما يتمثل بقومه بالدرجة الأســاس فهو يتغاضى عن اساءاتهم ويغفر لهم جرائرهم ولا يطالبهم بثأر، فهذا الحارث الجرمي يقتلُ اقاربه اخاه فيقول:

قومــي هُــمُ قــتلوا أُميــمَ أخــي

فــإذا رميــتُ يُصيبُنــي ســهمي

فــلئِنْ عفوتُ لأعفــونْ جلــلاً

ولئــنْ سَــطوتُ لأوهــنْ عظمــي[17]

وقالت الخنساء في تأبين اخيها صخر:

ظَفَــرٌ بالأمــورِ جَلْــدٌ نجيــبٌ

وإذا مــا ســما لحــربٍ اباحــا

وبحِلْــمٍ إذا الجَــهولُ اعــتراهُ

يَــردَعُ الجــهلَ بعدمــا قــد أشــاحا[18]

فتبين أنه يرد على الأساءة بــالكف عن الرد عليها بــمثلها مع اقتداره، فحلمه خير رادع لجهله إن غشاه جهل الجهلاء.

ولكن هذا الحلم لا يلبث أن يتحول إلى غضب عارم، وســيل جارف لا يبقي ولا يذر في حالة تعرض الفارس أو قــومه إلى شيء من الذل والهوان أو الظلم[19].

فهذا قيس بــن زهير يدعو الى ترك الحــلم مع الاعداء اللدد، فيقول:

إذا أنــتَ أقــررتَ الظلامــةَ لامــرىءٍ

رمــاكَ بــأخرى شــعبها متفاقمُ

فــلا تُبــد للاعــداء إلا خشــونة

فمـــالك منـــهم إنْ تمكَّـــن راحــمُ[20]

ولكننا نجد هذا الشاعر بعد أن يفتك بأعدائه يرثيهم، وهو اول شاعر يرثي قتيله قائلا:

ولولا ظلمهُ مازلتُ ابكي

عليه الدهر ما طلعَ النجومُ

ولكنَّ الفتى حمل بن بدرٍ

بغى والبغيُ مرتعُه وخيمُ[21]

إن رجاحة العقل التي يمتلكها العربي جعلته مميزاً بقـدراته، لأن مزية الحلم مؤشر القيمة المتمثلة بالحكمة حينما تتحقـق رجاحة العقل وسعة الصدر الشاخصتان بالمثلين(الحليم مظنة الجهول) و(الظلم مرتعه وخيم)[22] وقد صورها قيس بن زهير في أبياته السابقة.

وهذا هو ديدن الفرسان ــ عفوهم عند المقـدرة ــ فعامر بــن الطفيل كما يقول فيه ابــن عمه (كان والله اذا وعد الخير وفى، واذا اوعد بالشر أخلف وعفا)[23]. وآية ذلك قوله:

ولا يُرهبُ ابنَ العمِّ منّي صولةً

ولا أختتي من صَولة المُتهَدد

وإنّي إن أوعدتُه أو وَعدتُــهُ

لأُخلفُ إيعادي وأُنجزُ مَوْعدي[24]

ومدح زهير بن ابي سلمى بــني الصيداء بــأنهم حــلماء في احــوالهم الاعتيادية ولكنهم جهلاء في الحــرب، فهم لا يألون جهدا في سبيل النصر، يقول:

حلماءُ في النادي اذا ما جئتَهمْ

جهلاءُ يومَ عجاجةٍ ولــقاءِ

منْ سالموا نالَ الكرامةَ كلَّها

أو حاربوا ألــوى من العنقاءِ[25]

وبهذا المعنى يمدح الاعشى قيس بن معد يكرب وقــومه، فاذا دعوتهم للقتال أتتك منهم خيل مثقلة بالابطال والســلاح، واذا رأيتهم وقت السلم رأيت احلاما راجحة، وايادي ندية لا تبقــي على شيء، يقول:

متى تَدْعُهُمْ للقاءِ الحرو

ب تأتكَ خيلٌ لهم غيْرُ جُمْ

إذا ما هُمْ جلَسُوا بالعشيِّ

فأحلامُ عادٍ وأيدي هُضُمْ[26]

ويحدثنا طرفة بن العبد عن مجلس لقومه ويصفهم بأنهم يكفون من جهل فيه وينصرون الحليم، غنيهم جواد، وفقيرهم ســمح الخلق، واشيبهم سيد، وأمردهم مخراق حرب قد خبر شؤونها، ومخراق سلم يتصرف في وجوه الخير كلها:

يَزَعُونَ الجهلَ في مجلسِهم

وهُمُ أنصار ذي الحِلْم الصَمَدْ

سُمَحاءُ الفقرِ أجوادُ الغــنى

سادةُ الشــيبِ مخاريق المُرُدْ[27]

وقوة الحلم لا تنحصر بقدرة الرد بالسيف ثم الامساك عنه بــل تتجاوزها ــ كما ذكرت ــ الى الجوارح الاخرى ومنها ((أن تكون النفس مطمئنة لا يحــــركها الغضب بســــهولة، ولا تضطرب عند الاصابة بــمكروه))[28] والحــلم من اشــرف الاخلاق، وأحقها بذوي الالباب، لما فيه من صحــة الجســد، وسلامة النفس، وطمأنينة العقل، قال السموأل مفتخراً:

وذنب قد عفَــوتُ لغــيرِ باعٍ

ولا داعٍ وعــنْه قــد عفَوتُ

وأصرفُ عن قوارص تجتديني

ولو أنّي أشــاءُ بها جــزيتُ[29]

فهو قــوي يســتطيع الجزاء، والحــلم عنده عاصم عن الزلل

والوقوع في المهالك، فاذا غاب عنه ابتلي بأمر عظيم، يقول:

إنَّ حلـــمي إذا تغـــيَّبَ عني

فاعـــلمي أنـــني كبيراً رُزِيــتُ[٣٠]

وهو يعف عن تبادل الشتائم والسباب صيانة لنفسه وحفظا لها عن المعايب. ومن هذا المنطلق نفســه هجر الظلم لئلا تقــدح سمعته حتى غدا آمنا مطمئنا، يقول:

رُبَّ شتمٍ سمعتُهُ فتصامَمْــ

ــتُ، وعَيٍّ تركــتُهُ فكفيــتُ[٣١]

وهذا الموقف ـــ الذي قد يوحي بالضعف ـــ لا يرضي الجميع فالقوة واجبة احياناً لتقويم من حـــاد بـــه حقـــده عن الصواب والطريق القويم، فهذا طرفة بن العبد يقول:

وإني لَحُلْوٌ للخـــليلِ وإنــــني

لمرٌ لذي الاضغانِ أبدي له بُغضي

ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

ويَغمُرُه حلمي ولو شئتُ ناله

عواقبُ تبْري اللَّحمَ من كَلْمِ مضِّ[٣٢]

وهو عادل وحليم كما يقول في موضع آخر:

واقضي على نفسي اذا الحق نابني

وفي الناس من يقضي عليه ولا يقضي

واني لذو حلم على ان سورتي

اذا هزني قوم حميت بها عرضي

وان طلبوا ودي عطفت عليهم

ولا خير فيمن لا يعود الى خفضي [٣٣]

وحلم عمرو بن معد يكرب لازم ثابت لا يتحول عنه ولا يحيد، وإن عصفت الأيام بحلم قـــومه ظل حـــلمه على حـــاله يمده بمقومات الخير والطمأنينة، وهو يحتفظ بحـــلمه مع اقـــتداره الفائق في ساحات النزال على المطاولة وطول المقـــارعة كما يحدثنا في هذه الابيات:

أعاذلُ إنما أفنى شـــبابي

اجابتيَ الصريخَ إلى المُنادي

مع الابطالِ حتى سلَّ جسمي

وأقـــرح عاتقي حَمْلُ النِّجادِ

ويبقى بعد حِلْمِ القومِ حِلْمي

ويفنى قبلَ زادِ القـــومِ زادي[٣٤]

ويحث اكثم بن صيفي على اكرام السفهاء، لأن اكرامهم يكفيهم الشر والعار فقال:

((اكرموا ســـــفهاءكم فإنهم يكفوكم النار والعار))[٣٥]، ودعا الناس الى التزامه لينالوا العزة والغلبـــة لأن (العز والغلبـــــة للحلم)[٣٦] وقد فخر مالك بن حريم بذلك فقال:

ومنّا رئيسٌ يستضاءُ بنُورِهِ

سَنَاءً وحلماً فيه فاجتمعا معا[٣٧]

فهم يبحـــثون عن الســـيد الحـــليم الذكي ـــ لأن الذكاء يَتَوَّجه بعضهم بالحلم ـــ لقيادة القبيلة فهو ناصحها ومستشـــارها في السلم وقائدها في الحرب، وكانت مهمته إشـــاعة العدل بـــين جميع افراد القبيلة.

وشيخ القبيلة هو الملك والقاضي وصاحب المال وقائد الجند لذلك يختارون لهذه الرئاســـة اقـــواهم عقـــلاً واكثرهم دهاء وسياسة[٣٨].

فالمستحق لدوام الرئاسة والحكم هو القـــائم بـــالعدل وهو الحازم والمتأني في فصله وحكومته، ولهذا نجد هجاء النابغة لعامر بن الطفيل ـــ وهو فارس قبيلته والطامح الى سياستها ـــ كان قاسياً، اذ يقول:

فكنْ كأبيكَ او كأبي براءٍ

توافقكَ الحكومةُ والصَّوابُ

ولا تذهب بحلمك طاميات

من الخيلاء ليس لهن باب

فإنك سوف تحلم أو تناهى

إذا ما شبت أو شاب الغراب[39]

فعامر ــ كما يقول النابغة ــ لن يحلم أبداً لأن الغراب لا يشيب، وفي هذا الطعنة المميتة اذ جعله غير طبيعي، ويجيبه عامر بأحكم جواب:

وإني سوف أحكمُ غير عادٍ

ولا قذع إذا التُمس الجوابُ

حكومة حازم لا عيبَ فيها

اذا ما القومُ كظَّهُمُ الخطاب

فإن مطية الحلم التأني

على مهلٍ وللجهل الشباب[40]

أنه الواقع في أجمل حلله فالموقف والسن هما الحكم على شرف الحلم أو عيبه فما كل الحلم يزين صاحبه، فما أكثر ما تحلم ضعفاً، وتندفع حزماً ودراية، وهذا يقودنا للحديث عن المظهر الثاني.

ــ الحلم تجربة اضطرار

أن أكثر صور الحلم التي رسمها الشعراء ــ أو لنقل تحاوروها ــ عن هذه القيمة، نجدها ماثلة في قول المثقب العبدي:

وكلام سيىء قد وقرتْ

عنهُ أذنايَ وما بي من صَمَمْ[41]

فتعزيتُ خشاةَ أنْ يرى

جاهلٌ أني كما كانَ زعمْ[42]

فهو يحلم عن جهل اقذاع الجهال له، كما يبطل دعوى أنه سفيه طائش غير حليم، ويسوغ حاتم هذا النوع من الحلم تسويغاً جميلاً تبنيه طبيعة الحياة العربية في عصر ما قبل الاسلام إذ يقول:

تحلَّم عن الأدنين واستبق ودَّهم

ولنْ تستطيعَ الحلم حتى تحلَّما

متى ترق أضغانَ العشيرة بالأنا

وكفَّ الأذى يُحسَمْ لكَ الداء مَحْسَما[43]

ويضيء حاتم بهذا القول جوانب الموضوع، إذ يحدد طبيعة هذه الصفة والموقف الذي تستحب فيه، والغاية منها، فهو يشير الى ان يكون الانسان حليما صبورا على جهل الاقربين سباقا الى عقد وشائج الود بينه وبينهم وان كان ذلك عن تكلف واصطناع، فالتحلم[44] سبيل الى الحلم، وما نتيجة ذلك إلاّ أن يكون رجلا مهابا بينهم له شأن عظيم.

وكان من تحلم عمرو بن شأس ودوامه عليه ان صار حليما، لا يسفه إن سفه الجهلاء،مستأثراً الاحتفاظ بهيبته ووقاره ويرفع شأنه بين الناس، كونه حليما عاقلا لا تثار حفيظته بسهولة. ومن هنا راح يفخر بذلك في شعره. ومنه قوله يذكر زوجته التي كانت تعيره على الدوام بابن له من أمة سوداء اسمه عرار:

ألم يأتها أني صموتٌ وأنني

تحلَّمْتُ حتى ما أعارمُ من عَرَمْ

أرادت عِراراً بالهوانِ ومَنْ يُرِدْ

عِراراً لعمري بالهوانِ فقد ظَلَمْ

فإنَّ عِراراً إنْ يكن غير واضح

فإنّي أُحِبُّ الجَوْنَ ذا المنكب العَمَمْ[45]

اما طرفة بن العبد فقد كان ظلم قرابته اشد وأبلغ، لأنه لا يكاد يجد في الانتصار من قريبه بل ينطوي على ما يلقى منه

ويصبر فموقع ذلك الظلم اشد من وقع الحسام،يقول:

وظلمُ ذوي القُربى أشدُّ مضاضةً

على المَرْءِ من وقعِ الحسامِ المُهنّدِ[٤٦]

وتختلف شخصية حاتم عن طرفة وظلم قرابـته الشـديد أو عمرو بن شأس وزوجته فهو يحلم عن ابن عمه إن اسـاء اليه يوما عسى أن يثوب إلى رشده فيكون عوناً له على الدهر :

وأعفرُ إنْ زلّتْ بمولاي نعْلَةً

ولا خيرَ في المولى إذا كانَ يَقْرِفُ[٤٧]

وهذا ما نجده عند الاعشى فهو يفخر بذلك فيقول:

وإني لتّراك الضغينة قد أرى

قذاها من المولى فلا استثيرُها

وقور إذا ما الجهل أعجب أهله

ومن خير اخلاق الرجال وقورها[٤٨]

فهو يتغاضى عن حقد ذوي القربى ولا يستثيره ابـدا.وهو وقور حين يعجب السفه أصحابه وقال أبو هلال العسـكري: اجمع كلمات سمعناها في الحلم .. الحليم ذليل عزيز وذلك ان صورة الذليل الذي لا انتصار له واحتمال السفه والتغافل عنه في ظاهر الحال ذل وإن لم يكن به.

وحين سئل شيخ من الاعراب ما الحـلم ؟ اجاب بـــ : الذي تصبر عليه[٤٩].

وقد مدح زهير بهذا المعنى حصن بن حذيفة بن بـدر الفزاري في قوله:

وذي خطل في القول يَحسَبُ أنهُ

مصيبٌ فما يُلمم به فهو قائلُهْ

عبأت له حلمي وأكرمتُ غيرَهُ

وأعرضتُ عنه وهو بادٍ مقاتلُهْ[٥٠]

فهو يصبـر ويجمع حـلمه ويعرض مع ما يجد فيه من عداوة ظاهرة. وهذا ما نجده في مكان آخر حـيث يداهن ويتصنع الحلم، قال:

وفي الحِلمِ إدْهانٌ وفي العفوِ دُربةٌ

وفي الصّدقِ منجاةٌ من الشّرِ فاصدقِ[٥١]

وينبغي للحليم ان يتدارك الامر قبل الوقوع ولا يعد حليما بعد الزلل.

قال جابر بن حني التغلبي:

ألا يا لقومي للجديدِ المُصرَّمِ

ولِلْحِلْمِ بعْدَ الزلّةِ المتوهَّمِ[٥٢]

ولذلك قال ثعلب (ينبغي للحلم ان يكون قبـل الزلة فإنه بـعد الزلة ليس بحلم)[٥٣]

ومن القيم السلبية للحلم أن يهجى الرجل بذهاب الحلم، فحـلمه غريب غائب عنه، ومعار قد استعير فذهب به، قال الشاعر :

وقالت كبيشةُ من جهلها

أشيباً قديماً وحِلْماً مُعارا[٥٤]

وربط الشـعراء بـين الحـب والحـلم، فهم ينفون الحلم عن العشاق، لأن العشق اذا لم يكن له رادع من عقل، فقـد يسقـم الرجل الحليم، قال الشاعر :

ذَكَرَ الرَّبابَ وذكرُها سُقْمُ

فصبا ولَيْسَ لمن صبا حِلْمُ[٥٥]

وقد تعاور الشعراء[٥٦] هذا المعنى ومنهم الشماخ الذي يقول:

ألا مَنْ لقلبٍ قد أشـتّ بـلُبِّهِ

دواعي الهوى من حُرَّةِ اللونِ عَوْهَجِ

وقد ينتهي الشوقَ النّزيعِ ويرعوي

فؤادُ الفتى بالحِلْمِ بعد التّعوجِ[٥٧]

وقد تقود النساء من يصبو بـهن الى طريق الضلال. والعرب

تقـــول اذا ذمت الرجل : يا ضلالة، واصله من الضلال[51]، فلربما يعذلن أهل الحلم، ويضللن قولهم وفعلهم.

قال الشاعر :

ثواعم يَتبعْن الهوى سُبُلَ الرّدى

يَقُلْنَ لأهل الحلْم ضُلاً بتضلال[52]

وهذا ما فعلته أم الوليد بلبيد بن ربيعة اذ يقول:

سَفَهاً عَذَلْتِ وقلتِ غيْرَ مُليم

وبُكاك قِدْماً غيرُ جدّ حكيم

أُمَّ الوليدِ ومنْ تكوني همَّهُ

يُصبحْ وليس لشأنه بحليم[53]

وفضلا على الانقياد خلف أهواء المرأة، فإن هناك ما يذهب الحلم، ومنه حب المال والشره في الطعام، وشــرب الخمرة، قال الشاعر:

والخمرُ ليْستْ من أخيكَ ولـــ

ــكنْ قد تخونُ بامن الحلم [54]

وشكل المال بعدا يجمع معاني مختلفة في تأمل شعراء ما قبـل الاسلام، وكل حسب تجربــته الخاصة، وطبيعة نظرته الى الواقع الاجتماعي الذي يعيش تفاصيله ومفرداته اليومية.

قطرفة بن العبد يجسد واحداً من المعاني السلبية التي قد يجرها المال على الانسان. فما أن يقــل مال المرء حــتى ينفضّ من حوله الإقرباء والاصدقـــاء فيرميه ابـــناؤه بـــالجهل ويعزف اولياؤه عن نصرته حين تحل بساحـــته الملمات، ويُردُّ كلامه وينعت بالخطل وإن كان قويما ثرّ المعاني يقول:

اذا قلَّ مالُ المرءِ لم يرضَ عقلهُ

بنوه ولم يَغْضبْ لَهُ اولياؤهُ

وأصبح مردوداً عليه كلامُهُ

وإن كانَ منطقياً قليلاً خطاؤهُ[55]

وعاتب الاعشى قوما ووصفهم بحب المال والطعام والجشـع فيه، حتى ذهب حب الطعام باحــلامهم، وطمس بــصائرهم، يقول:

يا لــقيس لما لقينا ألعامـــا

ألعَبْدٍ أعراضُنا أم علـــى مـــا

لم نطأكم يوما بظُلْمٍ ولم نُهـ

ـتك حجاباً ولم نُحِلُّ حراما

يابني المنذر بن عبدان والبطـ

ـنةُ يوما قد تأفنُ الأحلاما[56]

وهذا لا يعني ان حب المال كان مقياسا لاحترام الفرد ــ مطلقا ــ وان كان هذا واقع الحال،فنجد اغلب شعراء ما قبل الاسلام يصرح بزوال المال ويقر ببذل المعروف، قال حاتم:

أماويّ إن المال غادٍ ورائح

ويَبقى من المال الأحاديثُ والذكرُ[57]

ان ميدان الحلم واسع، فقد طرق ابواب الشــعر فخرا ومدحـــا وهجاء ورثاء وجاء ملازما لاغراض اخرى والحديث في هذا المجال بطول وسوف أضيء جوانب الموضوع المتعددة من خلال المظهر الثالث للحلم.

٣ــ الحلم مطلقا

من اشرف نعوت الانسان ان يدعى حليما، لأنه لا يدعى به حتى يكون عاقلاً وعالما ومصطبراً وعفوا صافحا، وهذه منابع الاخلاق وكرائم السجايا والخصال، والعرب تســمي العلم حــلما[58] . وفي المثل (ما أضيف شيء الى شيء أحسن من علم الى حلم) [59] . قال المتلمس:

لذي الحلم قبل اليوم ما تُقرعُ العصا

وما عُـلِّمَ الانسانُ إلاّ ليعـلما[٢٧]

وهم يفخرون بالحلم ويعدونه اغلى واعز إرث، قال الشاعر:

ترفعتُ عن شتم العشيرة أنني

رأيتَ ابي قد كفَّ عن شتمهم قبلي

حليمٌ اذا ما الحلمُ كان جلالة

وأجهلُ أحيانا إذا التمسوا جهلي[٢٨]

إن عقاب المستحق للعقاب حق والعفو عنه خير، وهذا ما يصوره لنا أوس بن حجر بحـلمه عن ابـن عمه ـ وأن كان ظالما ـ فهو لا يشتمه ويصفح عن عدوانه، وان استشاره هذا المتعدي وجده قريبا محبا له عطوفا عليه، يقول:

ألا اعتبُ ابن العمِّ إن كان ظالماً

واغفرُ عنهُ الجهل إنْ كان أجْهَلا

وان قال لي ماذا ترى يستشيرُني

يجدني ابن عمِّ مخْلط الأمر مزيلا[٢٩]

وقد وشحت سمة الحلم أردية الشعر وزينتها باجمل صور لما لهذه السمة من وقع في نفوس السـامعين ففخروا بـها ومدحـوا ورثوا اعزاءهم وهجوا اعداءهم واستهلوا بها قصائدهم، كقول بشر بـن أبي حازم:

هل للْحليم على ما فاتَ من أسف

أم هل لعيشٍ مضى في الدّهر من خلَفٍ[٣٠]

أما في الرثاء فقد وسم الشعراء بصفة الحلم اعزاءهم فنجد الخنساء تصف حلم صخر بانه اصيل غير متكلف:

فتى كانَ ذا حلْمٍ أصيلٍ وتؤدةٍ

اذا ما الحُبا من طائف الجهل حُلّتِ[٣١]

والحلم سبـيل لاصلاح شـؤون الناس ومدعاة لهجر خلافاتهم[٣٢]، وهذا ما نجده في رثاء كعب بن سعد الغنوي لاخيه:

لقد كان أمّا حلـمُه فمُـروّحٌ

علـينا وأما جهـلُه فعزيـبُ

حليمٌ اذا ما سَوْرَةُ الجهل اطلقت

حبى الشيب للنفس اللّجوج غلوبُ[٣٣]

أما في المدح فصورة الحلم واسعة جدا، لأن العربي يعتز بـأن يُمتدح بهذه الصفة. فهذا الاعشى يمدح هوذة بن علي، بأنه عاقـل وحليم لو قيس عقله الى عقول الناس لفضلها ورجح حـلمه عليها، يقول:

لم ينقص الشَّيبُ منهُ ما يقالُ لهُ

وقد تجاوز عنهُ الجهلُ فانقشعا

- - - - - - - - - -

أغرُّ أبلجُ يستسقى الغمامُ به

لو صارع الناسَ عن احلامهم صرعا[٣٤]

ومن هذا مدح زهير بن أبي سلمى لهرم بن سنان والحـارث بـن عوف اذ يقول:

فان جئتهم ألفيتَ حول بيوتهم

مجالسُ قد يشفى بأحلامها الجهلُ

- - - - - - - - - -

- - - - - - - - -

سعى بعدهم قومٌ لكي يدركوهُمْ

فلم يدركوا ولم يليموا ولم يألوا[٣٥]

ويمدح الاعشى اياس بن قبيصة الطائي ويصف مجلسه بأنه مكسو بالوقار، والحلم سجية حاضرة فيه حين يستخف الجهل السفهاء من الناس فيقول:

رجُحُ الاحلام في مجلسهِم

كلّما كلبٌ من الناس نَبحْ[٣٦]

وقد وصم اعداءه بالسفاهة. والسفه الصفة المناقضة لفضيلة الحلم وقد ذم العرب من اتصف بها وتسرع باحكامه وركب اهواء نفسه ونوازع هواه حتى جعل من العجلة صفة ملازمة لسـلوكه وافعاله لتدل على جهله، لأن الطيش مجلبة لسوء العاقبـة، والتسـرع في اطلاق الاحكام والأراء حالة مناقضة للتعقل والاتزان. ولذلك جاء في المثل (لا ينتصف حليم من جهول)[٣٧] لأن الجهول يُربـي عليه

، الحليم لا يضع نفسه لمسافهته[٣٨] . وكان الشعراء يضفون تلك الصفة الذميمة على من يهاجيهم كي ينالوا منه، فهذا خداش بن زهير يهجو عبد الله بن جدعان وقومه ويصفهم بالجهل مشبها ثبات الجهل ودوامه فيهم باحتياج الطير الى الماء، يقول:

وإنَّ الحُلُومَ لا حُلُومَ، وأنتُمُ

من الجهلِ طيرٌ تحتها الماءُ دائمُ[٣٩]

والجهل اغلب على الناس من الحلم، ويؤكد ذلك قول الاصمعي ((لا يكاد يجتمع عشرة إلا وفيهم مقاتل وأكثر، ويجتمع الف ليس فيهم حليم))[٤٠] فلكثرة الجهل يَعرض، وإنْ لم يُطلب ولقلة الحِلم يُعدم، وان احتيج اليه في اوقات، قال علقمة الفحل:

والحمدُ لا يشترى إلاّ له ثمنٌ

ممّا تضنُّ به النُّفوسُ معلومُ

والجهلُ ذو عَرَضٍ لا يُستراد له

والحِلمُ آونةً في الناس مَعدومُ[٤١]

وقد عمد بعض الشعراء الى تكثيف جهدهم الفني في رسم صورة فاحشة في اطار سخرية موجعة، حين تعجزهم الوسيلة في النيل من خصمهم كأن يكون الخصم ملكا[٤٢] أو قوما ركبوا رؤوسهم متجاهلين قدرة الشاعر على تنفيذ وعيده، وتلك استهانة تسوغ خلع رداء الحلم والعفة عن جسد شاعر كزهير بن أبي سلمى الذي اتفقت الاخبار على انه اكثر الشعراء عفةً وتألهاً في شعره[٤٣] وقد يدفع الشاعر الى هذا النمط من التصوير غليان لفعل لم يكن يحسب حسابه[٤٤] .

وفخر شعراء ما قبل الاسلام بالحلم وتمسكوا بهذه الصفة كثيرا، قال عمرو بن شأس:

لقد علمتْ بنو اسد بأنا

اولو الاحلام ان ذكروا الحلوما

وإنّا النازلونَ بكلِّ ثغرٍ

ولوْ لم تلْقَهُ إلاّ هشيما [٤٥]

وقوم عنترة ملجأ المحروبين ومغاث الملهوفين حين الشدائد ونوائب الايام، يذودون عن الحرمات ويحمون الذمار يوم البأس وساعة النزال، فلا ينال منهم الاعداء ابدا وتظل مصانة بشبا السيوف واسنة الرماح، ويزين ذلك حلم راسخ لا يحيدون عنه في كل ظرف وحين، يقول:

وإذا الأمور تحوّلتْ ألفيتَهُمْ

عصمَ الهوالك ساعةَ الزّلزالِ

وهُمُ الحماةُ اذا النّساءُ تحسرت

يومَ الحفاظِ وكان يوم نزالِ

يقصون ذا الأنف الحَميّ وفيهم

حلْمٌ وليسَ حرامُهُمْ بحلالِ[٤٦]

وجاءت لفظة الحلم مقرونة بالحكمة في الشعر العربي ـ كما سبقت الاشارة اليه ـ وسأكتفي بشاهد من القضايا التي تأملها عدي ابن زيد في وصيته (الدالية) لندرك المعايير التي صيرها دستورا قويما للحياة الرشيدة من خلال العبر التي املتها تجاربه عليه، فالمعيار الحقيقي للتربية هو الابتداء بالذات وتطبيعها على الخصال الحميدة، يقول:

فنفسكَ فاحفظها من الغيِّ والخنى

متى تُغوِها يَغْوَ الذي بكَ يقتدي[٤٧]

وبعد الكلام عن آداب الحديث وطرائقه ينتقل الى المثل التي يجب التحلي بها حتى في حالات المزاح الذي يقلل من هيبة الانسان العاقل الحليم، فيقول:

إذا أنتَ فاكهتَ الرّجالَ فلا تَلَعْ

وقُلْ مثلما قالوا ولا تتزنّدِ

إذا أنتَ طالبتَ الرّجالَ نوالَهمْ

فعِفَّ ولا تأتي بجهدٍ فتنكدِ

وإياكَ من فَرْطِ المُزاحِ فإنّه

جديرٌ بتسفيهِ الحليمِ المُسَدّدِ

سَتُدرِكُ من ذي الفُحش حقَّك كلَّهُ

بحِـلْمِك في رِفـق ولمّا تَـشدَّدِ[٦٦]

إن الحزم والحلم والاصرار نالوا حظوظهم من تجربة عدي كما نال المجد الذي بات طريقـا صعبـا، والتأمل المدرك هو المعيار الخلق العربـي المتمثل ـ في جانب منه ـ بـصلة الرحـم وذوي القربى والحلم عن جاهلهم، وبرفض بإصرار قطع تلك الصلة. وقد لمست العلاقة التي حددها أوس بن حجر ديدن العقلاء، اذ يقول:

فقومك لا تجهل عليهـم ولا تكـن

لهم هـرشا تغتابُهُمْ وتقاتـلُ

وما ينهـضُ البازي بغـير جـناحه

ولا يحملُ الماشينَ إلا الحواملُ

إذا أنت لم تُعرِض عن الجهل والخنا

أصبتَ حليماً أو اصابك جاهلُ[٦٧]

واكمل الافوه الاودي هذه السنن باختيار القائد الرشيد العقل الحليم، بقدرة تقويمية اعتمدت على التشخيص في بيان الحقائق، يقول:

لا يصلح الناس فوضى لا سراة لَهُمْ

ولا سراةَ إذا جُهّالُهُم سادوا

تُهْدى الأمور بأهل الرشْد ما صلحت

فإن تـولوا فـبالأشرار تـنقادُ[٦٨]

فضلا عما سبق فقد نهى عقـلاء العرب عن كثير من الأمور التي تسي ءلحلم الرجال واودعها الشعراء في قـصائدهم، ومنها أتبـاع الأهواء والجري وراء الشهوات والغواني فإن فساد الرأي أن يعلق القلب بغانية، يقول الاعشى:

أرى سفها بالمرء تعليقُ لبّه

بغانية خود متى تَدْنُ تَبْعُدِ[٦٩]

وتُذهبُ الخمرةُ عقل الرجل وتنسيه اصالة حلمه في منطلق سـلامة ابن جندل:

صرفٌ ترى قعر الإناء وراءهـا

تـودي بعقـل المرء قبل فواق

ينسي لذّتها اصالـة حـلْمه

فيظلُّ بـين الـنوم والإطـراق[٧٠]

ولو أن الاعشى افتخر بقومه بـأن اللهو وشـرب الخمر لا تذهب باحـلامهم ولا تخرجهم عن وقـارهم فيسـفهوا وهذا مثال نادر ومخالف لطبيعة النفس البشرية اذ يقول:

لم يزدْهم سـفاهةً شربةُ الكـأ

س ولا اللَّـهو بينـهم والسِّباق[٧١]

وهذا لا يعني بأن جميع النساء يذهبـن بحـلوم الرجال فبـعض النساء كن حليمات، يشربـن ابـناءهن الحـلم في خضم الخصال الكريمة التي يشربنها اياهم[٧٢].

وتشخص قصة بهيسة بنت أوس الطائي وزوجها الحـارث بـن عوف دليلا لامعا على تعقل المرأة وحـلمها وتبـصرها بشـؤون الحياة، اذ أثارت كوامن الحلم لديه فهب داعيا القبائل المتناحرة في: حرب داحـس والغبـراء للانصياع الى صوت الحـق والسـلم والامان[٧٣]. وقال امرؤ القيس:

رقودُ الضُحا سـاجياً طَرْفُـها

يُميلُها حيـن تمشي الكَسَـلْ

عظيمةُ حِلْمٍ إذا استُنْطِقَتْ

تُطـيلُ السُـكوت إذا لـم تُسَـلْ[٧٤]

تلك اذن خصلة كريمة من خصال كثيرة ازدانت بـها الشـخصية العربية وتألقت في سماء الانسـانية، وفضيلة علية من فضائل جمة ميزتها عن سواها من الشخصيات بما اضفته عليها من حـلة اخاذة بجمالها قشيبة. ولما كان البحث معنيا بسبـر اغوار هذه السـجية المحببـة الى النفوس فقـد توصل الى جملة نتائج متواضعة يمكن ايجازها بالآتي:

كان العربي في عصر ما قبل الاسلام حريصا كل الحرص على التخلق بالحلم ان لم يكن مفطورا عليه فيما جبل عليه من المحـامد

والمكارم. ومن هنا وجدنا الشعراء عصر ذاك يحثون على التحلم والاجتهاد في ولوج طريقه لأنه مدعاة للتحلي بالحلم، وباب واسع يفضي بطارقه الى حلم طالما تاقت اليه نفسه وتطلعت، فاذا به قد صار حليما صبورا متأنياً لا تأخذه سورة غضب ولا يعبث بلبه جهل السفهاء وكان من حرصه ذاك أن صار نابذا للحرب متجنبا اياها قدر استطاعته، متحاشيا مضارها واوضارها، فراح يدعو الى الابتعاد عنها والتخلي عن تاجيج نيرانها موضحا شرورها ومبينا عواقبها الوخيمة واضعا ذلك كله بين أيدي ذوي البصيرة وأولي الحكمة واصحاب العقول الرشيدة، ليسيروا بمن سار على هديهم على طريق السلم والود والطمأنينة، بيد أن حلم العربي لم يكن ليجعله يستكين للظالمين أو يذل للسادرين في غيهم المبالغين فيه، فهو يحلم عنهم ما طاوعه حلمه وعلى وفق ما يمليه عليه واقع الحال، أي أنه يحلم عن اساءتهم حتى يضطر الى الذود عن نفسه وماله وعرضه .. من خطر جلل يداهمها قد يأتي عليها جميعا. وليس في ذلك ما ينفي عنه صفة الحلم أو ينتزعها منه، كما أنه ليس بمعقول أن يؤاخذه بشيء بعد أن افرغ كل ما في جعبته من وسائل السلم والامن والوقار ولم يبق سوى حيلة المضطر.

ولقد اوضح البحث مظاهر ثلاثة للحلم شخص فيها من خلال تتبعه وتحري معانيه في الشعر الجاهلي. أولها الحلم مع القوة والاقتدار والمنعة والعزة، فصاحبه حليم مع تمكنه من رد اساءات الاخرين اليهم بمثيلاتها وردعهم عن تكرارها كرم اخلاق وتفضلا منه وحسن تصرف، ويتجلى مظهر الحلم هذا واضحاً مع الاقارب والاصدقاء والاحبة والفرسان بصورة خاصة. وثانيها الحلم مع الضعف وقلة الحيلة وانعدام وسيلة الردع، فصاحبه يُحمل على الحلم أو التحلم مضطرا لا مختارا فتقترن به صفة الحلم، وإن كانت طارئة على سلوكه قد أملتها عليه ظروفه الخاصة فاذا به يسمو بها، فالمجتمع يوم ذاك ينزع نحو الفضيلة حيثما وجدت وعلى أية صورة كانت.

وثالثها أن يرد الحلم سجية تتلألأ في سماء مرصعة بسجايا كثيرة يسمو بها الانسان مفتخرا وممدوحا ومرثيا وينكص بسلبها منه مهجوا.

الهوامش

١ـ الحلم بالكسر: الاناة والعقل وجمعه احلام وحلوم، وحلم بالضم يحلم حلما: صار حليما، وتحلم: تكلف الحلم، والحلم: نقيض السفه، والحليم في صفة الله عز وجل معناه الصبور / لسان العرب (حلم)

٢ـ ديوانه / ٢٢٢

٣ـ العقد الفريد ٣/١٠٤

٤ـ بلوغ الأرب ١/١٠١

٥ـ ديوانه ٥٩، الكلم: الجرح، العظيمة: النازلة الشديدة

٦ـ عشرة شعراء مقلون ٢٢

٧ـ بلوغ الأرب ١/١٠١

٨ـ ديوانه / ٢٨٩

٩ـ شرح ديوان زهير بن أبي سلمى / ١٤ وما بعدها

١٠ـ المصدر نفسه / ١٨ وما بعدها

١١ـ المهلهل بن ربيعة التغلبي، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة للطالب نافع منجل شاهين، الجامعة المستنصرية ـ كلية الآداب ـ ١٩٨٦، ص ١٠٢

١٢ـ دراسات في الأدب الجاهلي ٢/٣٢٩ (شعر الربيع بن زياد)

١٣ـ ديوانه ٤٥، وانظر ديوان عامر بن الطفيل ٧٥ وديوان المزرد ٧١

١٤ـ محاضرات الادباء ١/٣٢١

١٥ـ بلوغ الأرب ١/٩٩

١٦ـ المهلهل بن ربيعة / رسالة ماجستير ٢٤١

١٧ـ ديوان الحماسة / ٦٤، وانظر ديوان عامر بن الطفيل / ٥٨

١٨ــ ديوان الخنساء/٢٤٢، وانظر ديوان الحطيئة ٣٠٩/٨ــ٩ ، شعراء النصرانية ١٦٣

١٩ــ انظر شرح المعلقات / ١٧١وما بعدها، وديوان عنترة٢٠٥، وديوان الحماسة ٣٠

٢٠ــ دراسات في الأدب الجاهلي ٣٠٨/٢

٢١ــ المصدر نفسه ٢٩٥/٢

٢٢ــ المستقصى في امثال العرب٣٣١/١

٢٣ــ عيون الاخبار ١٤٤/٣، وانظر جمهرة اللغة ٢٨٥/٢، العقد الفريد ١٦٧/١

٢٤ــ ديوانه / ١٩١، اختتي: يتغير لوني من الخوف. الصولة: السطوة

٢٥ــ ديوانه / ٣٨١

٢٦ــ ديوانه / ٤١، وانظر المعنى نفسه في المفضليات ٣٩٤ قول سويد بن أبي كاهل

٢٧ــ ديوانه / ١٣١، يزعون الجهل: يكفونه ويزجرون اهله. الصمد: السيد

٢٨ــ كشاف اصطلاحات الفنون ١٤٥/٢

٢٩ــ ديوانه / ٨٠ وانظر الاصمعيات ٧٥(كعب بن سعد الغنوي). القوارص: الكلمات المكروهة

٣٠ــ المصدر نفسه ٨١. يقول إذا غاب عني حلمي رزيت أي بليت بأمر عظيم

٣١ــ المصدر نفسه /٨١

٣٢ــ ديوانه ١٣٧، وانظر الصورة نفسها في ديوان عبيد بن الابرص٥٤ــ٥٥

٣٣ــ المصدر نفسه ١٣٩، وانظر ديوان خفاف بن ندبة ٥٩ــ٦٠ قوله بعد ان سعى أهل الفساد بينه وبين العباس بن مرداس

٣٤ــ ديوانه / ٦١

٣٥ــ العقد الفريد ٨٧/١

٣٦ــ عيون الاخبار ٢٨٤/١

٣٧ــ الاصمعيات ٦٢

٣٨ــ تاريخ التمدن الاسلامي ٢٤/١

٣٩ــ ديوانه / ٢٠

٤٠ــ ديوانه / ١٣٢

٤١ــ الوقر: ثقل في الاذن وقيل هو ان يذهب السمع كله

٤٢ــ ديوانه / ٦، وانظر مثل هذه الصورة في المفضليات ٣٦ (عوف بن الاحوص) وديوان حاتم ٧: ٣ــ٤ و ٤٧: ٢٨

٤٣ــ ديوانه / ٤٧، ترقي: تعصم، الاناة: الحلم

٤٤ــ تحلّم أرى من نفسه ذلك وليس به. انظر لسان العرب (حلم)

٤٥ــ ديوانه / ٦٩ واضح: أبيض اللون، الجون: الاسود المشوب بالحمرة، العمم: الطويل التام الخلق الممتلىء

٤٦ــ ديوانه/ ٣٦

٤٧ــ ديوانه / ٣٨. النعلة: الحذاء، يقرف: يذكره بسوء

٤٨ــ ديوانه / ٣٧٣ وانظر مثل هذه الصورة في ديوان ذي الاصبع العدواني٨٨، ٦٤،

٤٩ــ ديوان المعاني ١٣٣/١

٥٠ــ ديوانه / ١٣٩

٥١ــ ديوانه / ٢٥٢. ادهان: مداهنة ومصانعة، دربة: عادة ولجاجة

٥٢ــ ديوان المفضليات / ٤٢١، الجديد: الشباب، يتعجب من تصرمه ويتعجب من حلمه المتوهم. ومصرم: مقطع

٥٣ــ المصدر نفسه

٥٤ــ المصدر نفسه / ٣٨٣

٥٥ــ المصدر نفسه / ٤٣

٥٦ــ انظر ديوان الاعشى٢٧٥/١ــ٤ وديوان أوس بن حجر ١٣/٢ــ ٣

٥٧ــ ديوانه / ٧٣. الموهج: المرأة التامة الخلق الحسنة

٥٨ــ انظر هامش ديوان امرىء القيس / ٣٥

٥٩ــ ديوان امرىء القيس / ٣٥

٦٠ــ ديوانه / ١٠٧، وانظر ديوان عدي بن زيد ٣٥/١ــ٢

٦١ــ ديوان المفضليات ٥٥٧ ونجد صورة لحلماء وصفهم زهير بانهم لا يجهلون اذا سكروا وهذه صورة مخالفة للواقع بيد ان المبالغة مستحبة في المديح. انظر ديوانه ٣١٥

٦٢ــ ديوانه / ١٦١

٦٣ــ ديوانه / ٢٤٧. أفن الرجل: ضعف رايه وذهب عقله، البطنة: الشره وحب المأكل

٦٤ــ ديوان حاتم الطائي / ٤٣

٦٥ــ ديوان المعاني ١٣٥/١

٦٦ــ مجمع الامثال ٢٦٧/٢

٦٧ــ ديوانه / ٢٦

٦٨ــ ديوان المعاني ١٣٦/١ وانظر الحياة العربية من الشعر الجاهلي ٣٥٠ حيث قدم الدكتور الحوفي لقصيدة لمعن بن أوس واصفا سعة حلمه مع صديقه والقصيدة في ديوان الحماسة٢/٢

٦٩ــ ديوانه / ٨٢

٧٠ــ ديوانه / ١٥٧.

٧١ــ ديوانها/ ٤١٨، الحبا: جمع حبوة وهي ثوب أو عمامة. وانظر ديوان زهير في رثاء هرم ٣٨٦ وديوان امية بن أبي الصلت ٢٠٦، ورصانة الحلم نجدها في قول المثقب العبدي:

إلى عـمرو ومن عـمرو أتـتـني

أخي النجدات والحلم الرصين. شعره/ ٤١

٧٠ ـ ديوان الخنساء/ ٤١٥

٧١ ـ الاصمعيات ٩٥، عزب: ابعد، سورة: حدة وسطوة، وانظر المفضليات ٦٢، وديوان الهذليين ١٥١

ـ ديوانه / ١٠٧ وانظر ١٧/٥، ١٢/١٥

ـ ديوانه: ١١٣ ـ ١١٤ ، لم يأتموا أي لم يفعلوا ما يلامون عليه. ولم يألوا: يقصروا. وانظر ديوان النابغة ١٠١

ـ ديوانه / ٢٤٣ وانظر ديوان الحطيئة ٦٤،٣٢١

ـ مجمع الامثال ٢٣٧/٢

ـ المصدر السابق

ـ الشعر والشعراء ٥٤/٢ وانظر الصورة نفسها في ديوان امية بن أبي الصلت ٦٤ والنابغة / ٤٩

ـ عيون الاخبار ٤٠٢/١

ـ ديوانه / ٦٥. ذو عرض: يعرض لك، يستراد: يراد

ـ انظر ديوان المتلمس ١٢/٦ هجاؤه لعمرو بن هند

ـ انظر الشعر والشعراء ١٣٩/١ حيث قرر ابن قتيبة انه اكثر الشعراء تألها في شعره ولكن ذلك لم يمنعه من هجاء بني الصيداء باقذع الهجاء، انظر ديوانه: ٦١

ـ انظر ديوان النابغة / ٥٤، هجاؤه لبني عبس، وديوان أوس بن حجر ٣١ ولبني سعد بن مالك و ٤٤ هجاؤه لبني الحارث

ـ ديوانه/ ٦٤، وانظر ديوان الاسود بن يعفر ٣٩/٤ ـ ٥ وديوان الاعشى ٥١ ـ ٥٢

ـ ديوانه / ٢٣٨

ـ ديوانه / ١٠٤. الخنى: الفحش في الكلام

ـ ديوانه / ١٠٥. فاكهت: مازحت، لا تلع: لا تجزع، تزند: ضاق بالجواب، مزند: سريع الغضب

ـ ديوانه/ ٩٩. الهرش: المائق الجافي. وانظر المعنى نفسه في ديوان امرئ القيس ٣٦٣

ـ ديوانه/ ٩ ـ ١٠

ـ ديوان الاعشى / ١٨٩، الخود: الشابة، وانظر ديوان عمرو بن شأس ٥٠ وديوان الشماخ بن ضرار ٧٣

ـ ديوان سلامة بن جندل / ١٤٥، وانظر شعراء النصرانية ٢٥٤ (عبد المسيح بن عسلة)

ـ ديوانه / ٢١٥

٩٤ ـ (احلمت المرأة اذا ولدت الحلماء، وذوو الحلم)، تاج العروس (حلم)

٩٥ ـ انظر الاغاني ٣٠٤/١٠ ـ دار الثقافة

٩٦ ـ ديوانه / ٢٩٦

المصادر والمراجع

١ ـ الاصمعيات ـ الاصمعي ـ ابو سعيد عبد الملك بن قريب (ت ٢١٦هـ) تحقيق احمد محمد شاكر و عبد السلام هارون ـ ط ٢ مطبعة المعارف بمصر ـ سنة ١٩٦٤.

٢ ـ الاغاني ـ ابو الفرج الاصفهاني ـ (ت ٣٥٦هـ) ـ دار الثقافة ـ بيروت ١٩٧٢.

٣ ـ بلوغ الارب في معرفة احوال العرب ـ الالوسي ـ محمود شكري (ت ١٣٤٢هـ) ـ تحقيق محمد بهجت الاثري ط٢ ـ المطبعة الرحمانية ـ ١٩٢٥.

٤ ـ تاج العروس من جواهر القاموس ـ الزبيدي: ابو الفيض محمد مرتضى (ت ١٢٠٥هـ) مصر ـ المطبعة الخيرية ـ ١٣٠٦هـ.

٥ ـ تاريخ التمدن الاسلامي ـ جرجي زيدان ـ مطبعة الهلال بمصر ـ ١٩٢٠.

٦ ـ جمهرة اللغة ـ لابن دريد، أبي بكر محمد بن الحسن الازدي ـ (ت ٣١٢هـ) بيروت ـ دار صادر للطباعة والنشر ـ ١٩٣٣.

٧ ـ دراسات في الادب الجاهلي ـ البياتي، عادل جاسم ـ الدار البيضاء ـ دار النشر المغربية ـ ١٩٨٦.

٨ ـ ديوان الاعشى الكبير (ميمون بن قيس) ـ تحقيق محمد محمد حسين ـ بيروت ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧٤.

٩ ـ ديوان الافوه الاودي (ضمن الطرائف الادبية) ـ تحقيق عبد العزيز الميمني ـ مطبعة لجنة التأليف ـ ١٩٣٧.

١٠ ـ ديوان امرىء القيس ـ تحقيق محمد ابي الفضل ابراهيم ـ دار المعارف ـ ط٤ ـ ١٩٨٤.

١١ ـ ديوان امية بن أبي الصلت (حياته وشعره) ـ دراسة وتحقيق د. بهجت عبد الغفور الحديثي ـ ١٩٩١.

١٢ ـ ديوان أوس بن حجر ـ تحقيق محمد يوسف نجم ـ بيروت ـ دار صادر ـ ١٩٦٠.

١٣ ـ ديوان بشر بن أبي خازم الاسدي ـ تحقيق عزة حسن ـ دمشق ـ مطبوعات وزارة الثقافة ـ ١٩٦٠.

١٤ ـ ديوان حاتم الطائي ـ شرح احمد رشاد ـ بيروت ـ دار الكتب العلمية ـ ١٩٨٦.

١٥ ـ ديوان الحطيئة ـ تحقيق نعمان امين طه ـ مكتبة الخانجي القاهرة ـ ط١

ـ ١٩٨٧.
١٦ ـ ديوان الحماسة ـ ابو تمام ـ حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١هـ) تحقيق عبد المنعم احمد صالح ـ بغداد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ١٩٨٧.
١٧ ـ ديوان الخنساء ـ شرح ثعلب ـ تحقيق د. أنور أبو سويلم ـ دار عمار ـ الاردن ـ ١٩٨٨.
١٨ ـ ديوان ذي الاصبع العدواني ـ جمع وتحقيق عبد الوهاب العدواني ومحمد نايف الدليمي ـ مطبعة الجمهورية ـ الموصل ١٩٧٣.
١٩ ـ ديوان سلامة بن جندل ـ تحقيق فخر الدين قباوة ـ حلب ـ المكتبة العربية ـ ١٩٦٨.
٢٠ ـ ديوان السموأل تحقيق محمد حسن آل ياسين ـ مطبعة المعارف ـ بغداد ـ ١٩٥٥.
٢١ ـ ديوان طرفة بن العبد ـ تحقيق علي الجندي ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ ١٩٥٨.
٢٢ ـ ديوان عامر بن الطفيل تحقيق د. محمود عبد الله الجادر، د. عبد الرزاق خليفة الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠١
٢٣ ـ ديوان عبيد بن الابرص ـ تحقيق وشرح د. حسين نصار ـ مكتبة مصطفى البابي ـ ١٩٥٧.
٢٤ ـ ديوان عدي بن زيد العبادي ـ حققه وجمعه محمد جبار المعيبد ـ دار الجمهورية ـ بغداد ـ ١٩٦٥.
٢٥ ـ ديوان علقمة الفحل ـ حققه لطفي الصقال راجعه : فخر الدين قباوة ـ دار الكتب العربية ـ حلب ـ ١٩٦٩.
٢٦ ـ ديوان عمرو بن معد يكرب ـ صنعه هاشم الطعان ـ مطبعة الجمهورية ـ ١٩٧٠.
٢٧ ـ ديوان عنترة ـ تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ـ مطبوعات المكتبة الاسلامية ـ ١٩٧٠.
٢٨ ـ ديوان المتلمس الضبعي ـ تحقيق حسن كامل الصيرفي ـ معهد المخطوطات العربية ـ ١٩٧٠
٢٩ ـ ديوان المزرد بن ضرار الغطفاني ـ تحقيق خليل ابراهيم العطية ـ مطبعة اسعد ـ بغداد ـ ١٩٦٢.
٣٠ ـ ديوان المعاني ـ العسكري ـ ابو هلال الحسن بن عبد الله (ت٣٩٥هـ) مطبعة عالم الكتب(د.ت).
٣١ ـ ديوان المفضليات ـ بشرح ابن الانباري (ت ٣٢٨ هـ) ـ نشر لايل ـ بيروت ـ ١٩٢٠.
٣٢ ـ ديوان النابغة الذبياني ـ تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٨٥.
٣٣ ـ ديوان الهذليين ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٦٥.
٣٤ ـ شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ـ ابي علي احمد بن محمد بن الحسن ـ نشر احمد امين وعبد السلام هارون ـ ١٩٥١.
٣٥ ـ شرح ديوان زهير بن ابي سلمى ـ صنعه ثعلب ـ نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤ ـ القاهرة ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٤.
٣٦ ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ـ حققه وقدم له د. احسان عباس ـ مطبعة حكومة الكويت ـ ١٩٦٢.
٣٧ ـ شرح المعلقات السبع ـ الزوزني، ابو عبد الحسن بن احمد (ت ٤٨٦هـ) ط٢ ـ بيروت ـ دار الجيل ـ ١٩٧٢.
٣٨ ـ شعراء النصرانية قبل الاسلام ـ صنعه لويس شيخو ـ بيروت ـ مطبعة الاباء اليسوعيين ـ ١٩٢٦.
٣٩ ـ شعر خفاف بن ندبة السلمي ـ جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي ـ مطبعة دار المعارف ـ بغداد ـ ١٩٦٤.
٤٠ ـ شعر عمرو بن شأس الاسدي ـ د. يحيى الجبوري ـ مطبعة الاداب ـ النجف الاشرف ـ ١٩٧٦.
٤١ ـ الشعر والشعراء ـ لابن قتيبة، أبي محمد عبد الله بن مسلم (ت ٧٧٦هـ) ـ مطبعة دار الثقافة ـ بيروت.
٤٢ ـ شعر المثقب العبدي ـ تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ـ مطبعة المعارف ـ بغداد ـ ١٩٥٦.
٤٣ ـ العقد الفريد ـ لابن عبد ربه الاندلسي (ت ٣٢٨هـ) تحقيق د. مفيد قميحة ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ١٩٨٣.
٤٤ ـ عيون الاخبار ـ لابن قتيبة، أبي محمد عبد الله بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦ هـ) ـ نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ـ ١٩٦٣.
٤٥ ـ كشاف اصطلاحات الفنون ـ محمد اعلى بن علي ـ تحقيق د. لطفي عبد البديع ـ الهيئة المصرية للنشر ـ ١٩٦٩.
٤٦ ـ لسان العرب ـ لابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ) ـ دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٥٥.
٤٧ ـ مجمع الامثال ـ الميداني، ابو الفضل بن محمد (ت ٥١٨هـ) ـ مطبعة ميدان ـ الازهر ـ ١٩٣٢.
٤٨ ـ محاضرات الادباء ومحاورات الشعراء البلغاء ـ الراغب الاصفهاني، ابو القاسم حسين بن محمد (ت ٥٠٢هـ) ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ ١٩٦١.
٤٩ ـ المستقصى في امثال العرب ـ الزمخشري، محمود بن عمر (ت٥٣٨هـ) ـ مطبعة دار المعارف ـ حيدر اباد ـ الدكن ـ ١٩٦٢.
٥٠ ـ المهلهل بن ربيعة التغلبي، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة للطالب نافع منجل شاهين ـ الجامعة المستنصرية ـ كلية الآداب ـ ١٩٨٦.

مصر

الثقافة
العدد رقم 678
24 ديسمبر 1951

الحياة التجارية في المدينة

بعــــد الهجرة

للأستاذ إحسان عباس

لم يكن خروج النبي وأصحابه إلى بدر أول حادث تصدى به لمحاربة قريش في حياتها الاقتصادية القائمة على التجارة، بل إن أكثر السرايا التي خرجت قبل بدر كانت غايتها ترصد عير قريش — كذلك كانت أول سرية خرج فيها حمزة، ومن أجل هذا الغرض نفسه كانت غزوة ودان وذي العشيرة؛ ومن المؤكد أن هناك نوعاً من السرايا — على الأقل — خرجت تحاول التعرض لعير قبل معركة بدر وترصد القوافل في رجوعها من بلاد الشام أو في ذهابها إليها، والعير التي من بعدها نشبت معركة بدر رصدها المسلمون في ذهابها وإيابها وبحثت عنهم في الطائف.

وكانت تلك القوافل المكية لا [illegible] قبل الهجرة من كثرة في عدد الجمال و[illegible] والعزلة وسعة في رءوس الأموال، ونسمع أن [illegible] أبو جهل ومعه ثلاثمائة رجل، وأن قافلة أخرى كان يسير بها أمية بن خلف الجمحي ومعه مائة رجل وعدد الجمال فيها ألفان وخمسمائة بعير، ويقال إن العير التي نجت من المسلمين قبل بدر كانت ألف بعير، ورأس مالها خمسين ألف دينار. وكانت هذه القوافل لا تزال تحمل إلى سورية التمر والأدم وزبيب الطائف، وتعود من الشام محملة بالخز والزيت والقمح وغيرها.

والحق أن بدراً لم تستطع أن تحطم التجارة القائمة بين مكة والشام، ولذلك تلتها محاولات كثيرة جرب المسلمون فيها أن يضربوا الاقتصاديات القرشية؛ وفي السنة السادسة من الهجرة استطاعت سرية يقودها زيد بن حارثة أن تستولي على عير لقريش راجعة من الشام وتحرز ما تحمل من سلع. وكان من نتيجة هذه السياسة أن تتحقق قريش من أن المسلمين في المدينة يهددون أمن تجارتها، وقد عبر أبو سفيان عن هذا الشعور والشعور الاقتصادي في قوله: «كنا قوماً تجاراً وكانت الحرب بيننا وبين رسول الله قد حصّتنا حتى نهكت أموالنا»[1].

غير أن الحرب في الحقيقة لم تكن خطراً على المكيين وحدهم، بل كانت خطراً على مصالح الفريقين معاً. ولعل الرسول أبدى تساهلاً في صلح الحديبية لأنه كان يدرك ببعد نظره حاجة المدينة إلى استقرار يكفل لها حياة اقتصادية نشطة. كما أن القرشيين رحبوا بهذه الهدنة ترحيباً عملياً، إذ [illegible] يعدون رحلاتهم التجارية إلى الشام. وفي هذا يقول أبو سفيان: «فلما كانت الهدنة بيننا وبين رسول الله خرجت في نفر من قريش إلى الشام وكان وجهه متجراً [illegible] — أي بعد عقد الهدنة — [illegible] أيضاً يجهزون قافلة إلى الشام على رأسها زيد بن حارثة، ولكن هذه القافلة لم تعد عائدة لأن ناساً من فزارة عرضوا لها في الطريق وضربوا زيداً وأصحابه وأخذوا ما كان معهم[3].

ولم تكن هذه أول مرة يظهر فيها خطر هذه القبائل المقيمة على جانبي الطريق التجارية. فقد كانت من قبل خطراً على القوافل المكية، وكانت المصالح التجارية تفرض على قريش أن تستعمل سياسة التلطف معها. فلما اعتنق بعض هذه القبائل الإسلام أو دخل في معاهدات صداقة مع المدينة أصبحت طريق الشام أمام القرشيين محفوفة بالمخاطر. ولذلك كان من خطأ القرشيين أنهم ضربوا أبا ذر الغفاري وعذبوه حين أسلم حتى أنقذه منهم العباس بن عبد المطلب

---

(١) الأغاني ط. الساسي ٦/٩١.
(٢) المصدر السابق.
(٣) طبقات ابن سعد ج ٢ القسم الأول، ص ٦٥.

إلى خطتهم تلك بقوله : « فقام الرجل يامعشر قريش ، أنتم تجار وطريقكم على غفار ، أفتريدون أن تقطع الطريق » .

وقد ساعد إسلام أبي ذر على تهديد التجارة المكية فعلاً لأنه كان يخرج بقومه فيكمنون لعير قريش وهي تحمل الطعام فيقتروننها حتى يضطروها إلى إلقاء حملها ثم يهجمون عليها فيحمون الحنطة ؛ وكان أبوذر إذا استولى على الحنطة أقسم أنه لا يصيب أحد من قومه حبة منها حتى يقولوا لا إله إلا الله فإذا قالوها أخذوا الغرائر .

ولكن هذه السياسة التي أفادت المسلمين في المدينة أول الأمر عادت فأصبحت خطراً عليهم ، لأن السكوت عن عدوان هذه القبائل زاد في جرأتها وتماديها ، حتى أصبحت تتحكم في التجارة الوافدة إلى المدينة نفسها ، وتعرقل خطوات التجار الأجانب الذين يزودون المدينة بالمؤن ، حتى اضطر الرسول أن يخرج في أوائل السنة الخامسة للهجرة كي يؤدب جموعاً من البدو وقفوا في طريق القافلة (التجار الأنباط) الذين كانوا يحملون إلى يثرب الدقيق والزيت .

بالإضافة إلى هذه السياسة الخارجية الناجحة في إضعاف قريش في النواحي الاقتصادية وفي محالفة القبائل واصطناع بعضها ، شهدت المدينة بعد الهجرة نشاطاً داخلياً في حياتها التجارية ، فقد جاءها المهاجرون المكيون وفي صدورهم تلك الحاسة التجارية والمقدرة الاقتصادية التي اكتسبوها من بيئة مكة ، وزادهم نشاطاً رغبتهم في أن لا يكونوا عالة على إخوانهم من الأنصار ؛ وربما كان عبد الرحمن بن عوف من أبرز الأمثلة على مقدرة تجارية فذة ، فإنه حالما حل في المدينة قال دلوني على السوق . فدلوه وذهب فتاجر وعاد يحمل معه ما ربحه من سمن وأقط . ولم تمض عليه إلا مدة قصيرة حتى تزوج من المال الذي حصله بالتجارة وأصبح له على عهد الرسول قافلة تتكون من سبعمائة بعير تحمل البر والدقيق والطعام .

وفي بدر الصغرى خرج الرسول مع أصحابه يحملون بضائع وتجارات ، وكانت بدر مجتمعاً للعرب وسوقاً تنعقد ثمانية أيام من شهر ذي القعدة فباع المسلمون بضائعهم وتجاراتهم وربحوا للدرهم درهماً . وكانت المدينة أيضاً مقصداً للتجار الغرباء ، وخاصة من الشام . وفي الأخبار أن أبا الحصين الأنصاري كان له ابنان ، فقدم تجار من الشام فتنصرا ولحقا بهم . وكذلك نجد من الغرباء في المدينة صبحوة البتاوي الشامي الذي جاء في جماعة من التجار الغرباء يحملون القمح إلى المدينة ، وأرادوا أن يشتروا منها تمراً فتشدد عليهم أهل المدينة واشتطوا في الثمن ، ولم يعدل بهم عن تشددهم إلا تدخل الرسول فإنه قال لهم : أما يكفيكم رخص هذا الطعام بغلاء هذا التمر ؟ .

وكان للنساء حظ من هذا النشاط ، إذ نسمع عن نساء كن تاجرات ، ولكن لا كتاجرات مكة اللواتي كن ينفقن على إعداد القوافل وتجهيزها إلى الشام ، بل تاجرات محليات وخاصة من كان منهن يزاول بيع العطور .

وقد عبر أبو هريرة عن هذا النشاط التجاري معللاً لزومه للرسول بقوله : « إن إخواننا من المهاجرين كان يشغلهم الصفق بالأسواق ، وإن إخواننا من الأنصار كان يشغلهم العمل في أموالهم » . فقد قضت الحياة على الفريقين من مهاجرين وأنصار أن ينصرفوا إلى العمل ، وشهدت المدينة بازدياد عدد السكان وربما بتزايد المنافسة ، حيوية مبكرة في الميدان التجاري . ولكن علينا أن لا ننسى جوانب أخرى تأثرت منها الحياة التجارية في المدينة ، فقد جاءت الهجرة لها بطبقة من الفقراء الذين لم يكونوا يجدون ما يأكلون ولا ما يسألون ، وكان القضاء على اليهود فيها قد أظهر بوضوح أهمية اليهود بالنواحي الاقتصادية . أضف إلى ذلك أن التشريعات الإسلامية التي حرمت الخمر قد أسقطت جزءاً هاماً من السلع التي كانت تجلب من الشام . كما أن بعض أهل المدينة انصرف عن تجارته لأنه رآها تعوقه عن العبادة ، ومن أمثلة هؤلاء أبو الدرداء الذي يقول : « كنت تاجراً قبل أن يبعث النبي صلى الله عليه وسلم (فلما يعني أن يهاجر) فلما بعث زاولت التجارة والعبادة فلم يجتمعا ، فأخذت العبادة وتركت التجارة[1] » .

إحسان عباس

(١) طبقات ابن سعد جـ ٢ القسم الثاني ص ١١٢ .

الحياة العربية من الشعر الجاهلى

للأستاذ أحمد الحوفى

للأستاذ الحوفى دراسات فنية ، فى ميدان الأدب العربى ، تحمل فى وثباتها التأمل الحى ، والتفكير الفنى ، وروعة العرض .

وهذا الكتاب ثمرة من ثمراته الأدبية . يعتبر بحق موسوعة كبرى لهذا العصر العربى البعيد . تعين من أراد أن يدرس هذا العصر على ضوء ديوان العرب ومعجم أخبارهم — الشعر .

تقرأ الباب الأول منه ، فتطالعك تلك البحوث التمهيدية التى تبسط لك معنى كلمة الأدب ، واشتقاقها ، ودلالاتها الخلقية ، وما قيل فيها من آراء ومناقشة هذه الآراء مناقشة عقلية ، منطقها متأدب ، فيه نبل خلق ، وفن أدبى ، وهو مع ذلك يختم هذه المناقشة برأى من عنده .

ثم تطور هذا المعنى مع تطور الزمن . وعصور الأدب .

ثم تاريخ الأدب ، واللغة العربية ، ولهجات العرب ، وتسجيل الشعر العربى لتلك اللهجات .

ثم تراه يبسط لك موضوعاً من أجل الموضوعات فائدة وهو : اتصال العرب بغيرهم ، فيوضح أسباب هذا الاتصال بالعالم القديم ، ويبين آثاره بطريقة جديدة لم يسبق إليها ، وقد نوه بصلة العرب بالأحباش ، وتأثير الأحباش ، باللغة والأدب ، وهو رأى طريف غير مسبوق .

ثم من بعد ترى الأستاذ يحدثك عن شاعرية العرب ، فيعرض لنا تلك العوامل الطبيعية والخلقية التى أذكت مشاعرهم الشاعرة ، فراحوا يسوقون أهزوجة المنتصر ، وأغرودة العاشق ، وسلوى المكروب والمحروب ، بمتنفس العواطف ومجتلى القرائح .

ثم أولية الشعر ونشأة الوزن والقافية فى الشعر العربى : اقرأ : « فالوزن ظاهرة طبيعية للعبارة مادامت تؤدى معنى انفعاليا : وعلم النفس يقرر أن الإنسان المنفعل تبدو عليه ظاهرات جثمانية عملية ، كاضطراب النبض وضعف الحركة أو قوتها ، وسرعة التنفس أو بطئه ، وحركة الأيدى قبضا وبسطا ، وهذه نفسها دليل على ما فى النفس من قوة طارئة » فاللغة التى تصور هذا الانفعال لا بد أن تكون موزونة ذات مظاهر لفظية متباينة لتلائم معناها وتكون صداه الصحيح » .

وفى هذا البحث ترى الرأى فى طبيعته الفطرية حراً لا تقيده صنعة ، فهو لحن الفؤاد الشادى ، تقف نبرته مع نهاية الانفعالة النفسية .

ثم من بعد ترى بحثا مستفيضا فى المعلقات ، وهنا تظهر المناقشة الجريئة قارعة الحجة بالحجة والدليل بمثله .

أما الباب الثانى : فبحث شامل للحياة الاجتماعية من الشعر من حيث :

الصلات الأسريه ، والصلات القبلية .

ففى الصلات الأسرية . مكانة المرأة فى الأسرة والمجتمع ، والزواج ، والطلاق وتعدد الزوجات والأولاد .

وفى الصلات القبلية ، الحرب وبواعثها ومظاهرها وطريقة المقاتلة وزمن القتال وأدوات الحرب والأسرى والسبايا والصلح .

وفى الباب الثالث : إدراك واسع وإحاطة فنية بالحياة الخلقية من الشعر من حيث : الكرم وعناصره ، والبخل ونوادره ، والشجاعة وبواعثها ومظاهرها ، والجبن والطيش وسرعة الانفعال ، والحلم والحرية والإباء والوفاء والعفة والغيرة .

وفى الباب الرابع : تحقيق فنى للحياة الدينية من الشعر من حيث :

عقائدهم ، وتصوير الشعر لهم ، وفى هذا الباب يناقش رأى الدكتور طه حسين بك فى أدبه الجاهلى مناقشة الناقد ، ثم يعدد لنا معبودات العرب : الأصنام ونشأتها وما ترمز إليه ، والتوحيد ، والكواكب ، والنار والملائكة والجن والشجر والدهرية .

وفى الباب الخامس : تظهر خاتمة المطاف حول عادات العرب والمعتقدات من الشعر من حيث : الخمر والميسر والجن وشياطين الشعر ، والزجر والعيافة الخ .

فى هذه الأبواب الأربعة : قافية واحدة هى قافية الشعر العربى ، فلقد جعل الأستاذ الشعر قاموس تأليفه وديوان إنشائه .

لبنان

الأديب
العدد رقم 9
1 سبتمبر 1965


وديب ديب

الحياة في حدود الشعر الجاهلي

بقلم وديع ديب

ليست الحياة في أطارها الطبيعي سوى هذا المدى الواصل بين المهد واللحد . بيد انها في مفهومها الواقعي هي هذه السنوات التي يعيشها الانسان ، بعيداً عن الاسقام والالام. من اجل ذلك كان للاعمار حدود خاصة ، تفرضها البيئة او تمليها ظروف معينة . ولقد كان انسان الصحراء في جاهليته البعيدة ، يرسم لنفسه حدود هذه الحياة بالفصول الطبيعية . واحبها اليه فصل الربيع . فكان يقال مثلاً : عاش فلان ثلاثين ربيعا او خمسين ربيعا ، ذلك لان الحياة في الصحراء ، لا تعني لبنيها سوى الواحة الخضراء . وعلى هذا الاساس شبه طرفة العيش بالاعشاب والانسان بالسائمة التي ترعاها ، وشبه الموت بالحبل الذي يشد الى رجل الكبش ليبقى في متناول صاحبه :

لعمرك ان الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد

وليس غريبا بعد هذا الوصف الصحراوي للحياة ، وبعد هذا التصوير الدقيق للعمر ان يتفرد طرفة بين شعراء عصره بهذه الفلسفة الوجودية ، التي يستخلص منها ان الانسان يحيا والحيوان يعيش . بمعنى ان الاول يختار نهج العيش والثاني مكره عليه . على أن كليهما في نهاية المطاف ، ذاهبان الى مصير واحد . وعليه كان لا بد له من ان يقول :

الا أيهاذا اللائمي أشهد الوغى وأن احضر اللذاتهل انت مخلدي
فان كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ويلاحظ انه بالطريقة التي دافع بها طرفة عن فلسفته ، هكذا فعل امرؤ القيس حيث يقول :

فبعض اللوم عاذلتي فاني ستكفيني التجارب وانتسابي
الى عرق الثرى وشجت عروقي وهذا الموت سالبني شبابي
ونفسي سوف يسلبني وجرمي فيلحقني وشيكا بالتراب

فالشاعر في هذه الابيات يوضح بما لا يقبل الجدل بان الموت لا يكون الا عندما يسلب شبابك منك . وما احسب تبرم زهير بالحياة وسأمه من تكاليفها الا من قبيل الشعور بانه عاش « العمرين » . وبأن الثاني منهما كان وبالا عليه. « والعمر » كما جاء في القاموس العربي يعني اربعين سنة وهذا ما حمل زهير على القول :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطيء يعمر فيهرم

هذا واستنادا الى مثل هذه القرائن ، يصح عندي ان يكون فعل « هرم » مستوحى من لفظة « الاهرام » الصامدة في وجه الدهر . . واذن فالهرم من الناس هو الذيارتفعت مداميك حياته واستطالت على عوادي الزمن . على ان الظاهرة الاجتماعية التي انا معني بها في هذه الكلمة هي تحديد العمر باربعين سنة . من هنا يستدل ان الاعمار لم تكن تقاس بالسنوات فحسب ، وانما بما تشتمل عليه من اسباب النعيم . وهكذا فالعمر لا يحسب شيئا ان هو لم يكن نديا وارفا . . بدليل ما يقوله جرير الشاعر الاموي ، وهو القريب العهد من الجاهلية :

وماذا يبتغي الشعراء مني وقد جاوزت حد الاربعين

واغلب الظن ان لفظة « السنة » التي تقاس بها الاعمار هي من مشتقات « الوسن » على اعتبار المرء طيفا عابرا وان الحياة اشبه شيء بالحلم الذي يراود النائم في رقاده، بحيث لا يكون هنالك من معالم واضحة ، تميز بين اليقظة والنوم ، على حد قول المتنبي :

نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال
ومن لم يعشق الدنيا قديما ولكن لا سبيل الى الوصال

ويتراءى لي ان لفظة « العمر » مستوحاة من معاني عمر بمعنى بنى وشيد على تقدير السنة الواحدة مدماكا يرتفع في بناء الحياة عاما بعد الاخر ، بما يتفق وقول ابي الطيب :

ذر النفس تاخذ وسعها قبل بينها فمفترق جاران دارهما العمر

ويلوح لي ان زهيرا كان احرص شعراء الجاهلية على احصاء دقائق هذا العمر ، والظاهر ان هذا الوسواس لازمه في جميع مراحل حياته . وكان اشد ما يحز في نفسه همس العذارى حوله بانه جدير بتسميته عما وبمناداته عما طالما وخط الشيب راسه وذوت ازاهير شبابه . فاذا به يصحو عن حلم مخيف رهيب :

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله وعري افراس الصبا ورواحله
وقال العذارى انما انت عمنا وكان شباب كالخليط نزايله
فاصبحت ما يعرفن الا خليقتي والا سواد الراس والشيب شامله

وبديهي ان لا تكون صحوة القلب الا في حدود الاربعين بصورة عامة . وهي المرحلة الاولى من العمر والثانية هي ما بلغت بها الثمانين ، وقليلون هم الذين تمتد اعمارهم الى نهاية المرحلة الثالثة ، كما نسب الى حسان بن ثابت ، شاعر النبي العربي الكريم . فقد ذكر انه عاش ستين سنة في الجاهلية ، ومثلها في الاسلام . على ان اكثر الرواة ، كانوا يحددون عمر الشاعر على ضوء بيت قاله ، دون الاعتماد على منطق التاريخ . من ذلك ما نسبوه الى الشاعر

الصورة المحروقة

فـوق الجدار ومنذ ايام الصبا علقـت صورة حلمـي المنشود

نهـر ومزرعـــة وبيـت قائم مـا بين اشجـار وبـين ورود
وصبيــة حسنــاء يلهـو حولها اطفـالهـا مـن يافـع ووليـد
وعلى ضفاف النهر يجلس زوجها يرنو الى افـق اغــر بعيــد

ومضيت في عهـد الشبيبة سائرا فوق الطريق الاسـود الممـدود
وتخضبت قدماي من اشواكـه بدمـي ومن صخر اصم صلود
وانـا حديد الطرف مشدود الخطا اطوي المـدى واسير سـير عنيـد
والحلـم يبعـد كلما دانيتـــه فيزيد في همي وفي تسهيدي

ومضى الشباب كانه برق خبـا فـي ليلـة ظلمـاء ذات رعـود
وتدحرجت خمسون الا اربعـــا فـي هوة الزمن السحيق المودي
والصورة الحسناء فوق جدارها تهفـو ليوم حياتهـا الموعـــود
حتى اذا عصف الاسى بي مرة وذكرت شقوة عمـري المنكـود
انزلتهـــا ونظـرت فيها ساعـة نظر الوداع وكنت غـير جليـد
فبكيـت واشتعلت بقلبي جمرة مثل اشتعال النار بعـد خمود
وذكرت اصحابـي فمن متنعـم جـم الثراء وبائـس وسعيـــد
وانـا كما قد كنت ايام الصبا لـم الق من دنياي غير صدود
وذكرت دينا قد اقض مضاجعي واحـــالني كالميـــت الملحـــود
وذكرت فقري للبنـين وزوجـة حسنـاء ساحرة الجمـال ودود
وطغى بنفسي اليأس حين رايتها سدت علـى طرائقـي بسـدود
والصورة الخرساء ترجف في يدي مثـل الضحية في صبيحة عيد
فرميتهـا في النار فالتهبت بها وتقلصـت كالخـائف الرعديـــد
وتراقصـت فوق الجدار ظلالها ثم ارتمت واستسلمت لركـود
ومضى الدخـان الى العلاء كأنـه بعض الثكـالى في ملابس سود
فنظرت في وجه السماء ولم اقل شيئا سـوى بصر اليه حديـد

حلب

عمر ابو قوس

لبيد العامري ، في انه تجاوز الاربعين بعد المئة ، ولعلهم فعلوا ذلك لمجرد قوله :

ولقد سئمت من الحياة وطولها وسـؤال هـذا الناس كيف لبيد

وغني عن البيان بان الانسان لا يسأم الحياة مهما طال اجلها . هذا ، وليس بين شعراء العرب القدامى من عانى من تكاليفها ، ما عاناه ابو العلاء المعري . ومع هذا ، فقـد بقي حريصا على الاستزادة منها برغم قوله :

تعب كلها الحياة فما اعجب الا من راغب في ازدياد ..

ذلك لان الحياة ، لا تكون شهية الا اذا جمعت بين صحراء اليأس وواحة الرجاء . وبعد ، فكيف يمكن للمرء ان يتمتع بالظل الوارف ، ان لم تحرقه شمس الهجير .. ان الربيع لم يستطع ان يفرض حبه على الناس الا بفضل الفصول الباقية ، كما في قول صفي الدين الحلي :

فصل اذا افتخر الزمـان فانه انسان مقلتـه وبيـت قصيده

وآية القول ، فان الاربعين التي عناها الشاعر العربي ، واشار اليها القاموس انما هي الواحة من عمر الانسان ولم يقصد بها ان تكون المعدل العام لمتوسط اعمار الناس ، كما يجري عادة في المجتمعات الراقية وانما هي الفترة التي تتدافع فيها الحياة على شواطىء الزمن .

وديع ديب

المغرب
عيون المقالات
العدد رقم 8
1 أبريل 1987

الخروج من الأرض الخراب والدخول في يوتوبيا إفريقية
رواية "ألفا موسم" لآيي كوي أرما

ملك هاشم

يعتبر آيي كوي أرما أهم الكتاب الغانيين الذين ينتمون إلى الجيل الثانى من الروائيين الذين يكتبون بالإنجليزية . وتسيطر على فكر هؤلاء الكتاب موجة جديدة عارمة لمناهضة الاستعمار الثقافى . ويرى الكاتب الإفريقى اليوم نفسه ملتزما ومنخرطا فى نشاط يعمل على إيقاظ الوعى القومى الذى طالما سعى الاستعمار فى محوه وطمسه .

لا غرابة أن نجد أرما يتجه نحو التحرر من المركزية الأوروبية فى التلقى ، فلا يتطلع فى روايته الأخيرة **ألفا موسم** (١٩٧٨) نحو أوروبا بل يدير لها ظهره ويخاطب أمته يحثها على النضال .

ويؤكد أرما فى روايته على المنحى الإنسانى بوصفه البديل الايجابى للمادية التى تدحض القيم الإنسانية فى المجتمع القائم . ولذلك يمكن وصف مساره على أنه الخروج من الأرض الخراب ومحاولة الدخول إلى يوتوبيا إفريقية .

وتتلمس هذه الدراسة مكونات رواية أرما **ألفا موسم** . وأول هذه المكونات هو ما تسميه الحتمية الإنسانية وترتبط هذه الحتمية بمجموعة من المحاور منها إحلال الجماعة محل الفرد ، ومنها إحلال المجتمع الريفى محل الحيز الحضرى ، ومنها التأكيد على وجود تاريخ إفريقى يمتد للماضي السحيق ، إلى قبل عصر الغزاة العرب والأوروبيين . وقد نتج عن هذا التأكيد استشراق وسائل تقليدية فى القص ، مستلهمة من روح الحكاية الشفاهية التقليدية الإفريقية .

أما ثانى مكونات الرواية فهو الراوى ويتميز هذا الراوى بصفة الجماعة ، فلا ينتمى الصوت إلى شخصية محددة بعينها بل قد يكون صوت أى من العشرين شخصية ، التى تكون المحور البطولى للرواية . ويقابل هذا « النحن » الجمعى مجموعة من الشخصيات المضادة « هم » : « القناصون » العرب ، و « المخربون » الأوربيون ، و « المشوهون الأفارقة » : الملوك والأمراء والطفيليون .

ومن البديهى — والأمر كذلك — أن يكون القمع من مكونات الرواية الأساسية ، غير أن هناك قطبا آخر يتجاذب محور الرواية هو « الطريق » الذى يسلكه المناضلون فى بحثهم عن العدالة والتحرر .

ويعتقد أرما أن النظام الاجتماعى هو صورة من النظام الكونى ، ولذلك تجرى أحداث الرواية في محيط ريفى على عكس رواياته السابقة التى كانت تجرى احداثها في المدينة . وتحكم رواية **ألفا موسم** حتمية طبيعية تخلق نوعاً من التلاحم الإنسانى والنباتى والمعدنى .

وأخيراً يمكن أن نستشف من قراءة الرواية أن ثمة بنية أسطورية تمثل الإطار العام للرواية ، وهى بنية أسطورة إيزيس وأوزيريس ، ويظهر ذلك من الإشارات العديدة للذات المشتتة ، وإلى روح إيزيس التى تنبض فى صور المرأة الإفريقية : إيزيس التى تبعث الحياة من جديد .

الخروج من الفردوس
قراءة فى قصة الفخ لإبراهيم الكوني

سعيد الغانمي(*)

أصدر ابراهيم الكوني «ديوان النثر البري»[1] عام ١٩٩١ . وكان من الواضح، منذ ذلك الوقت، انطواء المجموعة على نوعين من النصوص: نصوص سردية، لاتنضوي تحت صنف أدبي معين، ولكنها تهتم باستنطاق كائنات الصحراء مثل الرياح والمطر والسيل والصخور والضباب...الخ. وهذه شخوص لا - إنسانية اهتمت النصوص السردية ببث الروح الانسانية فيها بنوع من التعاطف الصوفي الذي يقترب مما أسّميه بـ«راوي حبل الوريد» اي الراوي الذي يستبطن وعي الأشياء الجامدة ويستنطقها لتحيا وتفكر وتتكلم ومن ناحية اخرى، كان «الديوان» يضمّ الى جوار ذلك مجموعة من القصص ذات الشخصيات الانسانية والافعال الصريحة، التي تعيش كما هو الحال في مجمل أعماله في إطار تجربة الحدود القصوى ولعلّ الكوني شعر، وهو يعيد قراءة نصه، ان «ديوان النثر البري» يضم ديوانين يسير كل منهما في اتجاه يصعب معه إرضاء الآخر. وهكذا عمد في الطبعة الثانية الى الفصل بينهما، محتفظاً لنصوص الصحراء السردية بعنوان «ديوان النثر البري»، وجاعلاً من قصص المجموعة الاخرى، مجموعة مستقلة بنفسها تحت عنوان: «وطن الرؤى السماوية»[2]. ولاشك انّ هذا العنوان مستمد في كلمة للكاتب الألماني «موزيل» يجعلها الكوني مفتتحاً للمجموعة: «لقد كانت الصحراء دائماً وطن الرؤى السماوية». وتمثل قصة «الفخ» التي سنشرع بقراءتها هنا، أهمّ قصص المجموعة، وواحدة من أطول قصص الكوني القصيرة.

تبدأ القصة باتهام يوجهه مجهول لأخنوخن نهاراً: «أخنوخن، انت قتلت امي». واخنوخن، الذي عاش في وئام مع كائنات الصحراء، وحاول ان يلتزم بوصايا أمه بعدم قتل انثى الودان، اوقطع شجرة خضراء، لايتذكر انه ألحق الضرر بمخلوق، على انّ هذا الاتهام النهاري سيتحول الى طقس تعذيب ليلي، يدمّر حياة اخنوخن، ويقلب نظام الأشياء كلها في الصحراء، بحيث تبرز ثنائية حادة تتضح لنا بقوة، بين النظام النهاري والنظام الليلي، تهيمن على أثرها سلطات الخفاء لتخلل كلّ شيء فيتحدث الراوي، بوجهة نظر اخنوخن، عن «القمم الخفية» و «الجلال الخفي» و«ضجيج خفي» و «الامراض الخفية» و «التعبير الخفي» و «الحياة الخبيئة» و «الاشياء الخفية» و «قدرة خفية» و «كائنا خفياً» و «قلق خفي»، فضلاً عن استعمال الافعال (أخفى وخفي واختفى

(١) ابراهيم الكوني: ديوان النثر البري، تاسيلي ودار التنوير، بيروت، ١٩٩١
(٢) ابراهيم الكوني: وطن الرؤى السماوية، ط٢، الدار الجماهيريه للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٩٨
(٣) باحث عراقي.

وتخفى، بالإضافة طبعاً الى الالحاح على أهل الخفاء، اي الجن. وباستمرار الالحاح على دور الخفاء،نشعر بأنّ لكل شيء في الصحراء او في حياة اخنوخن وجودين: وجوداً ظاهراً هو محض قناع زائف، ووجوداً آخر خفياً وسرياً. كأنّ تحت سطح كلّ شيء شيئاً آخر سواه، قوة أخرى مجهولة المصدر والكنه، تستمد سلطتها من قوة خفية لتستفحل وتكشف عن ذاتها. ما من شيء أحاديّ الهوية في الصحراء، بل كلّ شيء له هويتان: في النهار هناك رمل وجماد ونبات وحيوان، وفي الليل تتحول هذه الأشياء الموضوعية والحيوانات الخرساء إلى ذوات، تسترد طاقتها الظليةو تزحف فيها قوى الخفاء، فتتحول إلى كائنات عاقلة ذكية تريد وتسأل وتنتقم. قبل وفاتها، كانت امه قد قالت له بوضوح: «ماذا تظنّ؟ كلّ شيء في الصحراء يتألم ويفرح حتى الأرض الخرساء. حتى الحجارة. حتى ذرات الرمل. ألاتستمع الى ذرات الرمل في السهل عندما تقرع الطبول وتردد الألحان في الليالي؟ انها تفعل ذلك احتفالاً بالنسيم الشمالي، وفرحاً بالخلاص من حرّ النهار. انظركم تبدو بائسة وشقية في منتصف النهار. انها تفتح صدرها وتتعذب في صمت. انها تستسلم للقدر ولاتشكو أبداً. ولكنّ التسليم بالقدر في النهار لايمنعها من ان تفرح وتغني وترقص في الليل» (ص٥٣). واحدية الطبيعة أمر خادع، لأنّ تحت كلّ شيء ظلاً آخر له، او لنقل، طبيعة اخرى. نهاراً، تتنكر الأشياء وتبدو مسالمة ووديعة، امّا ليلاً فتزيح مظهرها الخادع، وتكشف عن وجهها السرّي كمخلوقات تربطنا واياها علاقات قربى لانتتبه لها نهاراً. تحت القمر يزحف الظلّ ويزيح النقاب عن الأشياء الملثمة نهاراً، لنجد انّ ما اعتقدناه عود حطب، كان شجرة لعلّها حنت علينا ذات يوم، وما اعتقدناه مجرد شاة، هي أمنا التي ماتت، وجنينها الموؤود أخ لنا دون أن ندري. من ينخدع بمظهر الأشياء ويتصوره معياراً مطلقاً لوجودها، لابدّ في النهاية ان يستفزّ جوهرها الظلي وحقيقتها الليلة، التي لن تتأخر عن إلحاق الضرر به. بعبارة اخرى لابدَّ من عدم الاخلال بهذه الموازنة بين الليل والنهار، لابدَّ من احترام الميثاق المتبادل بين الشمس والقمر.

رأينا سابقاً مسار الاستعارة «الشمسي» لدى ديريدا، ومسار التمثيل «القمري» لدى الجرجاني، وقلنا انّ بالامكان الجمع بينهما في تقسيم دوران نظام الصور الى نظامين: ليلي ونهاري[٣]. في تفكير أخنوخن، قبل العثرة، كانت هناك أيضاً موازنة دقيقة بين الشمس والقمر، بين سلطات الليل وسلطات النهار. كان اخنوخن مقتنعاً تماماً بوجود ناموس حرسه الأجداد، ليضمن لأبنائهم وهم العودة إلى الفردوس المفقود ولن تكون نتيجة الاعتداء على هذا الناموس الطرد فقط من الفردوس، بل المعاقبة أيضاً. حين يسأل أخنوخن الصبيّ أمه: كيف يستطيع ابن ثاسيلي ان يكون حكيماً مثل الاسلاف، تجيبه امه بانّ عليه ان يمتنع عن إلحاق الأذى بالطلح، وعن صيد انثي الودان. لقد كانت ثاسيلي «في يوم من الايام جزءاً مدهشاً من السماء تعايش فيها الجن والأنس

والودان والضب والطلح والأثل في فردوس تجري في وديانه سيول خالدة (ص٦١). تعي تاسيلي ذكرى فردوسية، من عهد قديم، توازن يجب عدم خلخلته بالنسيان. لكنّ اخنوخن لايستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن ولاصيانة الميثاق. فبعد وفاة آمه، وفي غمرة فرحه بازدياد ثروته من الابل والماشيه، في موسم الطبيعة الوفير، يقتلع غصن طلحة أخضر ويحوّله إلى فخ، ينصبه في طريق الحيوانات البريئة، دون ان يعلم أيّ منها سيكون صيده. لكنّه سينسى هذا الفخ حتى يذكره الصوت الخفي:«أخنوخن، انت قتلت أمي». حينئذ يذهب إلى مكان الفخ، وبقراءة الآثار علي الارض، يعرف ان الحيوان الحبيس قد سحبه باتجاه الجبل. والحيوان الذي يتجه للجبل هو دائماً ودان. لكنّ المفاجأة، انها كانت انثى الودان بل أنثى تحمل في بطنها، الذي بقرته الغربان، وليداً. سحبت الشاة الفخ إلى الجبل واستقرت به معلقة بين قمتين، يتدلي من بطنها الجريح وليدها الموءود. لمجرّد التسلية اقتلع أخنوخن غصن شجرة أخضر، وقتل شاة نتوجاً، فخالف وصايا أمه بالحفاظ على فردوس الأسلاف. ولذلك فانه لابدّ ان يتعرض لعقوبتهم.

كان أخنوخن قد قضى الجزء الاول من حياته في حقبة ماقبل العثرة، منعماً في غبطة الفردوس. لم يكن في تلك الفترة طفلاً من ناحية العمر فحسب، بل كان طفلاً ينعم في بحبوحة الفردوس المفقود، فردوس الأسلاف والناموس، فردوس الميثاق المصون بين الانسان والطبيعة، والموازنة الدقيقة بين الشمس والقمر، بين الآباء والأبناء. زمن الأجداد هو زمن الفردوس القمري. لم يكن أخنوخن ليعلم أنه خرج عن الميثاق، او أساء إلى ناموس الصحراء. لم يكن ليعلم أنه سيُطرد من هذا الفردوس حتى جاءه الاتهام: «أخنوخن، أنت قتلت أمي». هو لايتذكر أبداً أنه فكر بقتل أحد. ولكنه سرعان مايعود إلى مانسيه إلى عثرته: «فجأة – وكما يفعل الإلهام – انكشف الغموض. انكشف بوحي سماوي وانبثق في الذاكرة كالضوء: صنع فخاً ونصبه للودان منذ ثلاثة أيام في وادي أميهرو» (ص٦٣).

اخنوخن ابن آدم، ولكنه آدم في الوقت نفسه. فكما خرج آدم من الجنة بالنسيان، خرج هومن جنة أسلافه. والنيسان، كما يلاحظ ليفي – شتراوس، زلة قدم يعثر بها الانسان ويفقد توازنه[٤]. النيسان عثرة تخرجه من الجنة إلى الأرض، أومن الأعلى الى الأسفل. هذا النسيان، هذه العثرة الصغيرة ستجرّ وراءها عواقب وخيمة، ستخرج أخنوخن من جنة أسلافه، وتخلخل عناصر الطبيعة حوله، ستقلب عليه نظام الأشياء، فتزيح لثامها وقناعها، ليظهر وجهها الأنتقامي الآخر.

لقد تعدى أخنوخن على التوازن بين النظام الليلي والنظام النهاري، وهكذا انتفض عليه كلاهما. في البداية كان الصوت الذي يقاضيه في النهار حزيناً ومأساوياً، والسوط الذي يجلده في الليل قاسياً وعدوانياً وشرساً: «صوت النهار هو القاضي ورسول الليل هو الجلاّد» (ص٧٤). منذ الآن سيطلق أخنوخن على هذه السلطة الخفية التي تعاقبه اسم «جلاد

الليل»، وهي تسمية تبدو غريبة. لأن أهل الصحراء تعوّدوا أن يطلقوا على الشمس اسم الجلاء. هذا ماحصل في رواية «السحرة» للكوني نفسه[٥]، وماحصل في الصحراء العربية (ألم يتحدّث امية ابن أبي الصلت عن الشمس على انها «تُجلد»؟ ألم يُسمِّ النابغة الارض بـ«المجلودة»؟). هنا تحولت صفة الجلاد من الشمس الى القمر. وأخنوخن نفسه هو الذي أجبر الطبيعة على القبول بهذا التحويل، حين استفزها. قبل هذا التحويل كانت الرموز التي تحيط بحياة أخنوخن رموزاً قمرية : الطلحة، الودان، الشكوة، رحم الشاة، الجنين...الخ.

وقد رأينا انّ أشياء الصحراء ذات طبيعتين: ليلية ونهارية في النهار يبدو كل شيء مسالما يائساً مستسلماً لسياط الشمس التي تجبره علي الاقرار بانه شيء لاحول له ولاقوة، مجرد مظهر عرضي زائل ومتروك في العراء، لاوعي له ولاعقل، امّا في الليل، حين يطل القمر، فانه يسترد وجوده الظلي وجوهره الخفي، فيتحول إلي رمز سري يتداخل بأرواح الأسلاف وسلطات الظلام. حينئذ تنتقم الأشياء ممن يكتفي منها بقناعها النهاري، فتعاقبه وكأنها جلاد فعلي.

ماذا فعل غصن الطلحة؟

على المستوى الواقعي، أعني في نظام الصورة الشمسي أدّى الغصن وظيفة كفخ تقع فيه أنثى الودان، كما أراد أخنوخن تماماً. امّا على المستوي الرمزي، وفي نظام الصورة القمري، فقد خدع الغصن أخنوخن نفسه. ذلك انّ نسيان أخنوخن لم يتسبب في قتل الشاة فقط، بل تسبب في عثرته هو قبل كل شيء مما ادى إلى طرده من الفردوس، وفي عثرة كونية أخلت بالتوازن بين عناصر الطبيعة. لقد حذرته أمه من «انقلاب الماهيات» في الصحراء، لكنّ مشكلته أنه كثير النسيان، كثير العثرات. للغصن ذاكرة من نوع ما. كم من الحكايات القديمة تتحدث عن تماثيل خشبية أو أقفاص أو سلال تفاجيء الجميع وتورق. الغصن كائن وافد من الطبيعة ولكنه مدعو للعودة إليها[٦].

بعد فوات الاوان، تذكر أخنوخن كلمات أمه، وهي تصوّر له الغصن وليداً يُفطم ويُستأصل عن جسد الشجرة الام الاخضر: «أنصت لتوجع الحطب في النار. أنين أليم مكتوم. لحن الحزن والشكوى. أغنية الانفصال عن جسد الام الاخضر. الام تقول انّ هذا التوجع هو لغات تنطق بها الأغصان الخضراء وتشكو بها الانسان إلى الخالق. التوجع يعقبه النزيف. رأى غصن الطلح ينزف دماً قانياً. دماً موجعاً أيضاً. فكرّ انّ الحطاب لابدّ ان يقترف الاثم وينتزع عوداً أخضر. أعواد كثيرة تبدو من الخارج يابسة، ميتة، في حين تخفي تحت طبقة اللحاء حياة حقيقية، وعندما تلقي بها في النار تبكي وتشكو وتتوجع» (ص ٦٠). عصارة الغصن هي أيضاً حليب الام، يلاحظ دوران أنّ بعض الصور تجمع بين أنموذج الأم وأنموذج الشجرة أو النبتة الحليبية[٧]. قبل وفاة أمه كان أخنوخن يرى مخضها حليب الشكوة صلاة حقيقية. وحين عاد لها بالحليب كان الموت قد سبقه إليها، فلم يفهم حتى صارحه الجلاد في

آخر القصة بان انثى الودان التي قتلها هي امه. لم تستطع ان تمخض له الحليب في حياتها - فعادت لترضعه بعد الموت في صورة انثى الودان. أرادت ان تحييه بعد مماتها فقتلها في حياته: هل نسيت ياشقي انك طلبت منها الحليب؟ هربت لتأتي لك بالحليب، ولم يكن أمامها إلا ان تتحوّل إلى أنثى الودان لابدّ ان تتحول الى أم اذا أرادت ان ترضعك الحليب. هل نسيت ياشقي انك لم تتوقف عن رضع الحليب من ثديها حتي بلغت السابعة؟ كنت وحيداً ولم يكن أمامها إلى أن تدللك كنتَ وحيدها المدلل. وعندما أرادت ان تدللك مرة أخرى صنعت لها شركاً وقتلتها» (ص٩٧). الطرد من الفردوس كالعظام والحرمان من صدر الام، عذاب لايحتمله الصغير.

بعد العثرة والنسيان ومغادرة الفردوس، تتغير الأشياء كلها، غصن الطلحة الذي أعدّه للودان ذات نهار، يتحول في الليل الى فخ يقع فيه هو نفسه، وانثى الودان النتوج كانت أمّه دون أن يعلم، ووليدها الذي أخرج رأسه من بطنها وهي معلقة في شق بين قمتين، كان أخاه بالرضاعة. في نظام الصور الليلي تتأثر الأشياء المسالمة لنفسها وتنتقم. وفي هذا الثأر، هذا الانتقام البشع، تنقلب الأحكام ويتغير مجري الزمن. نهاراً نشعر بانّ آخنوخن هو فاعل السرد الوحيد، هو الشخصية الوحيدة، امّا ليلاً حيث يبدأ طقس التعذيب الليلي على يد الجنّي الجلاد فالشخصيات كثيرة ومتعددة. هكذا تتحول ثنائية الشمس والقمر، بعد العثرة، إلى ثالوث: الفردوس والعثرة والخروج من الفردوس.

ومن هنا تأتي الثلاثيات التي تتخلل النسيج اللغوي للقصة والتي تشف جميعاً عن هذا الثالوث:

قربى ←—— بقر ←—— قبر

رحم ←—— حمار ←—— حرم

جنين ←—— جنون ←—— جن

شعب ←—— شبع ←—— بشع

كانت الضربات الليلية التي يصوبها له الجنى الجلاد قاسية لايستطيع الخلاص منها حتى الصباح. ضرب مبرّح يبدأ من اختفاء الشمس (جلاد الطبيعة) وينتهي بظهورها. وفي احدي ليالي التعذيب لم يتوقف الجلاد عن ضربه حتى احتمى منه مصادفة، بقبر الام. هنا اكتشف سراً ظلّ خافياً عليه، وهو انّ الجلاد يحترم قبر الام ولا يجرؤ علي مطاردته عنده. تنتمي الام للجن وعالم الخفاء، منذ ان ماتت، ولها بهم صلة قربى. هكذا أصبح القبر مأواه الليليّ هرباً من بطش الجلاد. فالقبر، وطن السكينة، حرم مقدس لايمكن لأهل الخفاء إهدار قدسيته. لكنّه بدوي، وملازمة البدوي مكاناً واحداً، حتي لو كان قبراً، أمر مستحيل، لأنه العابر الجوال. كان يحلوله ان يسمي نفسه بالطائر الطليق. وها هو الآن حبيس ليالي القبر. وتتضاعف معضلة أخنوخن إذا عرفنا انه لم يجدْوسيلة للحياة سوى القبر. لقد اضطره الاحساس بالاهانة الي ان يحتمي هو الحيّ بقبر امهّ الميتة. الميت يحمي الحيّ! ألايعني ذلك انّ الموازين انقلبتْ بحيث صار الحيّ ميتاً، والميت حياً؟

وحين يضطر، ذات مرة، الى الذهاب بعيداً عن

القبر لمقايضة جمل، يداهمه جلاد الليل، فيقطع طريقه من منتصف المسافة، ولايتخلص من يد الجلاد، إلابعد ان يبلغ الحرم المقدس. حينئذ تستولي عليه فكرة أفظع من سابقتها. لماذا لايحارب أهل الخفاء بسلاحهم نفسه؟ لماذا لاينبش قبر امه ويصطحبها معه، فيكون في منجى دائم منهم؟ تبدو الفكرة مرعبة حقاً: ان يتطاول الحيّ علي نبش قبر الميت لأسباب تتعلق بالحياة لابالموت. لابدّ من ترك الميت يستريح في حضن امه، في رحم الأرض، في منزله الأخير. لأحد يجرؤ علي نبشر قبر ميت، دون ان تطارده لعنة مثل لعنة الفراعنة. وحتى حين يطلب الميت نفسه بنبش قبره، ويعرض مكافأة لنا بشه، فانّ هذه اللعنة تمنع الأحياء مع الاعتداء على حرمة النوم في المقرّ الأخير. هناك اسطورة عربية عن خالد بن سنان العبسي، أحد انبياء الفترة بين النبي عيسي والنبي محمد عليهما السلام تقول انه عرض أولاده وقومه ان يناموا عند قبره حتى يمرًّ بهم حمار أشهب أبتر، وحينئذ عليهم ان ينبشوا قبره. قال لهم: «انبشوا قبري وأخرجوني إلى شفير القبر، وأحضروا لي كاتباً ومعه مايكتب فيه حتي أمليَ عليكم مايكون ومايحدث الي يوم القيامة».المقايضة مغرية: نُبش قبر ميت مقابل علم المستقبل كله حتى آخر الدهر. سهر بعض أقربائه، فعلاً، فوق القبر، حتي مرّبهم حمار أشهب أبتر، لكنّ أولاده تصدوا لهم بسيوفهم وقالوا :« والله لاتركنا أحداً ينبشه، أتريدون ان نعيّر بذلك غداً، وتقول لنا العرب: هؤلاء ولد المنبوش؟»(٨). علم المستقبل كله مكافأة كبيرة لايحلم بها أحد، لكنها مهما كبرت، تتضاءل جداً أمام حرمة الميت. كأنها أعز أولاد هذا النبي ان هذه المقايضة غير عادلة. لأنك حتي لوعرفت علم المستقبل، فانك ستحكم علي هذه المعرفة بالجهل حين يكون ثمها الاعتداء على كبرياء الموت.

نبش القبر اعتداء صريح على قدسية المأوى وحميميته. ويرتبط القبر الكوكبة الأرضية – القمرية للنظام الليلي للصور. وبهذه الجرأة الفظيعة على قبر امّه، يحاول اخنوخن استرداد الموازنة المفقودة.أخرج الجمجمة ونظفها من التراب والدود: «أزاح مزيداً من التراب بيدين مرتجفتين. بلغ الطرف الأيمن من الجمجمة مسح الغبار عن العين اليمني. عين الشفقة والرحمة والحب. العين التي تنزف بالدمع عندما يستجيب قلب الام للانفعال والمحبة والحنين جاهدا لالتقاط الهواء واستعادة التنفس. قفز خارج القبر بأعجوبة»(ص٩٠). لكنه في النهاية حمل معه القبر في تنقلاته. تنتمي الجمجمة، من الناحية الرمزية، الى النظام النهاري للصور، وهي تمثل القدرة العدوانية للخير والشرمعاً، وبعدوى رمزية تنتقل دلالتها إلى الحجاب والتميمة أيضاً. لكنها في الوقت نفسه وسيلة لتخطي الزمن، او بتعبير دوران: «محاولة في العودة إلى تراث الأجدد، بالتوجه الصريح نحو التخلص من الزمن»(٩).

يتعلق أهل الظاهر بالأسباب الظاهرة. سيقول الرعاة البسطاء انّ أخنوخن لم يحتمل فراق امه، «فلحقها إلى القبر وأخرج عظامها واحتفظ بها

في جراب السرج كي تؤنسه في وحدته» (ص٩٣). لكنّ الطبيعة، ومعها أهل الخفاء، لن ترضي بهذا الانتهاك الصريح المتكرر للناموس. لذلك سلطت عليه السيل (نفس السيل القديم الذي وصفه امرؤ القيس بأنه يقتلع جلاميد الصخور، ويرميها من الأعالي). باغته السيل، وهو في وادي أميهرو. فجرفه، وهو يحتضن السرج الذي يخفي فيه الجمجة. وطوّح به بعيداً. لم يترك له فرصة للتشبث بشيء كلّما أمسك بشيء أفلت منه. حتى جاءته الفرصة أخيراً في شجرة كبيرة. التفّ عليها كالثعبان. وفي الصباح اكتشف ان شجرة الخلاص كانت طلحة، الشجرة نفسها التي صنع منها الفخ. هذه الطلحة أعادت له الحياة، ولكنها سرقت منه تميمة الحياة.

صمّم على استرداد الجمجمة، وتابع مجري السيل. غير ان جهوده انتهت بلا طائل. وعندما يئس زاره الجنيّ الجلاد. هذه المرّة لم يضربْه ولم يبطش به. بل اكتفي بأن صارحه بأنه قتل امه حين قتل الشاة. لقد أرادت ان ترضعه، حين طلب منها الحليب، واذْ لم يتحْ لها الموت مجالاً لرضاعته لم يتح لها الموت مجالاً لرضاعتك. عادت له بصوره أنثى الودان قال له أيضا أنه أخوه في الرضاعة، والدم الذي يجري في عروقهما واحد:

«لقد قتلت امك وامي يا أخنوخن، ورحت تحتمي من جريمتك بجمجمتها. ما أشقاك يا أخنوخن! ما أشقاك يا أخنوخن!» (ص٩٨). أخنوخن، الكثير العثرات، الكثير النسيان، «وقف على قدميه. ترنح سقط على الارض» (ص٩٨). لم يشأ أهل الخفاء ان يعاقبوه، او يقرروا له الطريقة التي يعاقب بها نفسه. أرادوا له أن يظلّ وحيداً. لم يتدخلوا في حياته او موته. حاول اخنوخن ان يحرر روحه من العار، من الاحساس بالذل. ولم ينتبه إلى المصير الذي يدخره له الخفاء. أحاط لثامه برقبته، ولم يلحظ ان طرف اللثام الآخر تعلق بنتوء بارز في الصخرة. وحين «قفز من القمة، لم يسقط الي الأرض. القدر الذي حول اللثام، في رمشة، الى فخ، تلقفه قبل ان يبلغ السفح» (ص٩٩). هكذا بقي أخنوخن معلقاً بين السماء والارض، مطروداً من فردوس الاسلاف، ترفضه القمة. وينكره الحضيض. ولعله في تلك اللحظة التي انطبعت فيها علي مقلتيه بسمة «الغموض الذي نطقت به مقلتا الام المشدودة الي الفخ، المعلقة من رجليها الخلفيتين إلى الجبل»، في تلك اللحظة فقط، أدرك ان الفخ الذي أعدّه للودّان في الظاهر، كان الفخ الذي أعدّه لنفسه في الخفاء.

المراجـــع:

(١) ابراهيم الكوني ديوان النثر البري، تاسيلي ودار التنوير، بيروت، ١٩٩١

(٢) ابراهيم الكونـي: وطن الرؤى الســماوية، ط٢، الدار الجماهيريه للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٩٨

(٣) باحث عراقي.

(٣) انظر مـقالة: مكونات المخـيال الصحـراوي، لكاتب السطور.

(٤) عبـد الفتاح كيليطو: لسـان آدم، دار توبقال، ١٩٩٥، ص٥٠ .

(٥) انظر : السحرة ١/ ٤٩٠ .

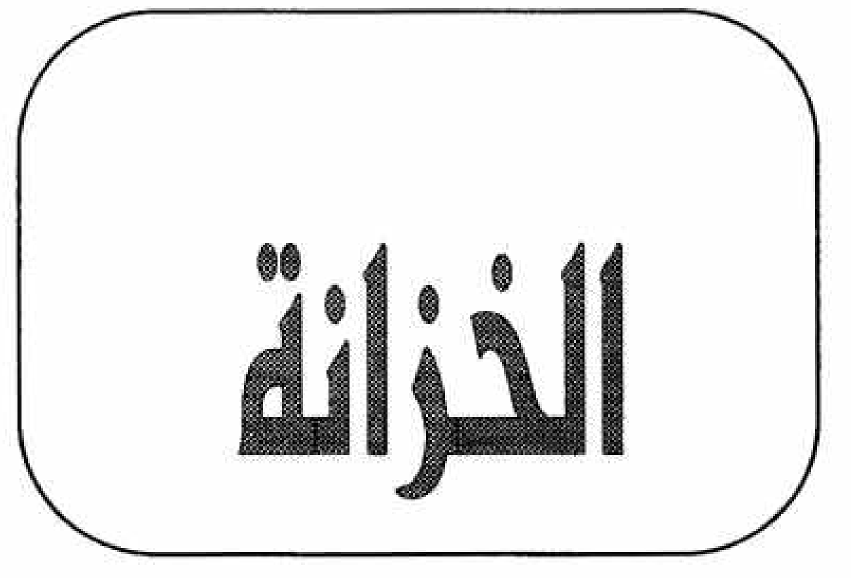
(٦) ليفي – شتراوس: النظر، السـمع، القراءة دار الطليعة، ١٩٩٤، ص١٢٣ .

(٧) غيلبرث دوران: الانثروبولوجيا، ص ٢٣٦

(٨) المسعودي: مروج الذهب ٢/٢١٣ .

(٩) دوران: الانثروبولوجيا ص ١١٩ .

السعودية
نوافذ
العدد رقم 7
1 فبراير 1999



الخزانة

عبدالفتاح كيليطو

ترجمة مصطفى النحال

الولد في سريره منهمك في قراءة كتـاب. لديـه مـا يكفي من الوقت لذلك، على الأقل لن يزعجه أحد في القريب العاجل، لأنه وحيد.

هو الآن على أحسن مايرام، وإن كان مايزال في حاجة إلى النوم. لم يعد جبينه ملتهباً، كما أن الأحلام المزعجة التي عكرت صفو نومه المحموم تخلص منها وانتابه شعور بأنـه يحلق في الفراغ وسط بنايات تنهار وتوشك أن تدفنه تحت أنقاضها.

الحكاية التي يقرؤها مثيرة، لكن ينبغي، من أجل

إنهائها، أن يظل مستيقظاً، أن يطرد النوم الذي يثقل جفنيه. عليه أن يغادر السرير ويقوم ببضع خطوات خارج غرفته.

ينهض ويشرع في التجول في الشقة الفسيحة. تقوده خطاه نحو الغرفة ذات الباب المغلق دوماً. يضع يده على الضبة ثم يجذبها فوراً. يغمره إحساس بالخوف.

يعود ثانية ليتجول بالشقة، ثم يرجع إلى الباب الموصد، وفي انحناءة يدني عينه من ثقب الباب، يتراجع فجأة كما لو أن إبرة ستخرج من الثقب وتفقؤها.

يتمالك نفسه ويتناول من جيبه عدسة مكبرة ثم ينظر من ثقب الباب محتمياً بزجاجها السميك الصلب. لا يتمكن من الرؤية لأن الثقب مسدود بممحاة. بعد لحظة من التردد، يسحب من جيبه بركاراً، يدفع به الممحاة ثم ينظر إلى الداخل والعدسة ملتصقة بعينه. مرة أخرى لا يتمكن من رؤية أي شيء. يمد يده كأنما سيستند على الضبة ثم يوارب الباب قليلاً. يتراجع مذعوراً، كان عليه ألاَّ يفتح الباب، هذا الباب الذي يشبه الأبواب الأخرى لكن لم يسبق أن رآه مفتوحاً. يقرر إعادة إغلاقه وكبح جماح فضوله قبل فوات الأوان، وقبل أن يقع ما يتعذر إصلاحه.

لكن الأوان فات الآن، خطواته اجتازت عتبة الباب ووطئت سجادة كثيفة وناعمة. في أقصى الغرفة، يوجد مقعد تعلوه نافذة بستائر مسدلة يتسلل منها شعاع ضوئي. على اليمين، مكتب ضخم عليه محبرة وريشة طائر وأوراق مختلفة. على الشمال، خزانة غاصة بالكتب تغطي الحائط كله. خلف المكتب، توجد مرآة توهمه، في البداية، أن الحائط اليميني بدوره تشغله خزانة.

يقترب من المكتب الواسع المكسو بغبار يعود إلى عهد قديم. ولكي يتأكد من ذلك، يمرر أصبعه على المكتب تاركاً أثره عليه. يُحول نظراته نحو الخزانة، يجيل نظره في الكتب لمدة طويلة ثم يمد يده ليتناول أحدها غير أن المجلدات ملتصقة التصاقاً شديداً ببعضها البعض، بحيث لم يفلح في إخراج أي واحد منها. ومن ثم، ليس ولوج الخزانة هو وحده الممنوع، بل إنّ رصف الكتب بلغ من التماسك حداً أصبح من المتعذر معه الاستفادة منها. وخصوصاً هو الذي يشكو من الضعف والوهن إثر الحمى التي أنهكته. الكتب في متناوله ويستحيل أن يقرأها ولا حتى أن يفتحها ويرى العلامات المدونة على أوراقها. كل ما يستطيع القيام به أمام هذا السياج من المجلدات هو تأمل تجليدها وتهجي عناوينها التي تبدو للوهلة الأولى أعجمية

ومثيرة للاشمئزاز. يقوم بنفس المحاولة مع كل رف، لكنه يلقى نفس المقاومة. لا يمكن أن تكون الرفوف العليا أقل عناداً، وعلى كل حال فهي بعيدة المنال.

ماتزال الفرصة سانحة لمغادرة الغرفة وليعيد إغلاق الباب خلفه. لن ينتبه أحد إلى الذنب الذي اقترفه (لكن آثار أصبعه ماتزال على المكتب).

ينتقل بصره باشتهاء إلى الرفوف العليا، يقرر استقدام سلم مزدوج من مغسل الثياب. وفي طريق عودته، يتعثر عند العتبة ثم يستعيد توازنه في آخر لحظة. يستقر، بعد ذلك، في قمة السلم أمام الخزانة ويحاول من جديد، إخراج أحد الكتب دون جدوى. وعندما يوشك على الاستسلام، ينفلت فجأة أحد مجلدات الرف الأخير.

ينزل بغنيمته، ويعود للاختباء في سريره سعيداً بكون يديه الصغيرتين تتناولان هذا الكتاب الضخم الذي كتب عنوانه بخط جميل. يعجز عن فك رموز حروفه التي تأخذ شكل حيوان، اللهم إلا إذا كان الأمر يتعلق بشجرة أو بوجه أو بحجر كريم. يغتاظ كثيراً عندما ينتبه إلى كون الكتاب مكتوباً بلغة أجنبية، لغة يتعرف على علاماتها لكن معناها منفلت منه.

حقاً، يوجد هذا الكتاب في مأمن من الفضول، ومن إفشاء السر. لقد وضع في أعلى الخزانة بعيداً عن الأيدي، وحوصر بين كتب أخرى، علاوة على أنه محصن بلغة غير مفهومة ومجهولة، ومحصن بكتابة مكثفة، جد مكثفة بحيث يعرض القارىء نفسه للضياع بين السطور وبين الكلمات ويجازف بعدم تمكنه من شق طريق الخروج. إنه ليس كتاباً يبعث على القراءة، هو موجه، على الأرجح إلى فئة خاصة من القراء، فئة لا ينتمي إليها الولد تماماً. وهذه طريقة أخرى لتذكيره بضرورة الكف عن إبقائه بين يديه.

ومع ذلك، فهو يحس إحساساً غامضاً بكونه إذا قرأه بانتباه، وأعاد قراءته، سوف يتمكن من ضبط دلالته. فبعض المقاطع ليست غريبة عنه كأنه عرفها من قبل في مناسبة أخرى وفي لغته الأم، مقاطع قرئت فيما مضى ثم نسيت. لكنها لم تنس تماماً مادام يعرف أنه نسيها. ليُترك له الوقت الكافي وسيتمكن من تذكرها، سوف يفك رموز الكتابة الخفية وينتزع سرها.

يشرع في القراءة برغبة لا تخلو من صعوبة. فالكتاب لا يخصه هو، غير موجه له. هل يروي الكتاب

حكاية معينة؟ يبدو أنه يعد بحكاية ما، لكنها تتمنع ولا تبرز بسرعة، فكل شيء، في ماديته (الغلاف الكستنائي القاتم، الطباعة المكثفة، غياب الرسوم التوضيحية)، يبعد الولد وينبذه.

عليه أن يغلقه من جديد ويعيده إلى الموضع الذي أخذه منه اغتصاباً، داخل هذه الخزانة التي يتشابه لون كتبها ويتشابه ملمسها الناعم هذه الكتب المكسوة كلها بطبقة من الغبار.

لكنه فتح الكتاب ويعلم أنه سيقرؤه رغم المنع، يعلم أيضاً أنه ترك بصمة أصابعه على الغلاف، بلمسه للكتاب وبتركه لعلامة عليه، يكون قد كشف نفسه، سوف يعرفون أنه بلبل نظام الخزانة، واختلس كتاباً بقي موضعه فارغاً، فاغراً فاضحاً خيانته ومتهماً المذنب الذي ارتقى سلماً كي يبلغ شيئاً مرتفعاً، عالياً في مأمن من الانتهاك.

سيعرفون ذلك، اللهم إلا إذا عجّل بقراءة الكتاب وإعادته إلى مكانه. عليه أن يسرع لأنه من المحتمل أن يدخل أحدهم بين الفينة والأخرى، ثم إنه لم يرجع السلم، سوف يكتشفون ذلك فور دخولهم، سوف يستغربون من تواجده (ناهيك عن الباب المفتوح). سوف ترفع الأعين

لتلاحظ أن مجلداً قد أزيل من مكانـه، ستكون كارثـة إذن. من الأفضل أن يعود السلم إلى مغســل الثيـاب، وإذا باغتـه أحد، يدس الكتاب في السرير تحت الأغطية.

لكن، من المحتمل ألا يأتي أحد في القريب العـاجل على الأقل. في هذه الحال سيقوم بقراءة الكتاب فــي هـدوء ثم يعيده دون أن يكتشف أمره. إلا أن هناك مشكلة تتمثـل فـي أثـر الأصـابع علـى الغـلاف الجلـدي. ليسـت المســألة صعبة جداً، ما عليـه إلا أن ينظفـه، لكنـه سيصبح المجلـد الوحيد في الخزانة الذي يخلو من الغبار، سيتميز عن باقي المجلدات وسيدركون على التو أن شخصاً ما مـس الكتـاب واستعمله، وستحوم الشـكوك، بطبيعـة الحـال، حـول الولـد لأنه الوحيد في الشقة ولأنه الوحيـد الـذي منـع مـن قـراءة الكتب الموجودة بالخزانة.

ومع ذلك، فإن الإعلان عن المنع لـم يتـم بصـورة واضحة وصريحة. استشعر فقط أنه لم يكن لـه الحـق فـي ولوج الخزانة. لم يسبق أن شـاهد أحـداً يـأخذ منهـا مجلـداً فيفتحه ويطالع فيه. والحال، وحتى في حالـة انعـدام المنـع المسبق، فإنه لن يستطيع تفسير استيلائه على هذا الكتــاب، لن يستطيع تبرير فعلته. لن يستسيغوا أن الكتاب الذي كان

يقبع عالياً في الخزانة، هو الآن بين يديه. أما الظن بأن لا أحد يدخل الغرفة التي فتحها بتهور، وبألا أحد سيدخلها، فذلك أمر ليس يقينياً، سينتبهون، من خلال الندم البادي على محياه، أنه انتهك المحظور، وسيدخلون الخزانة للتأكد من ذلك بغية إرباكه. وعلى كل حالٍ، فالكتاب ترك ثغرة وصدعاً في الرف الأعلى من الخزانة. ينبغي له أن يفعل شيئاً...

وقع خطوات في ممر الطابع يعقبه صرير مفتاح. يُفتح باب شقة مجاورة لحسن الحظ. يتنفس الصعداء، لقد نجا بجلده. غير أن هذا كان إنذاراً له، عليه أن يعيد الكتاب بسرعة، وإن لم ينجح في انتزاع سره.

اللهم إلا إذا كان مازال يرغب في الحفاظ عليه، وفي سد الثغرة وإخفائها. ينهض، يهرول نحو الخزانة، يصعد السلم، يضرب كتب الرف الأعلى برفق، يقربها من بعضها البعض. لم يعد الرف متماسكاً كما كان الأمر من قبل. تساوت المسافة بين المجلدات وانسدت الثغرة. صارت الكتب متراصة بشكل مخفَّف: وإذا رغب شخص ما في أحدها، لن يجد صعوبة في إخراجه. ويلاحظ ذلك، فعلاً، منذ الوهلة الأولى، يلاحظ أن هناك مسافة، رغم

ضيقها، تفصل المجلدات، وأن التصنيف الأولي قد تم تغييره وأن شخصاً ما اقترب من الخزانة وأخذ منها كتاباً.

ينبغي قبل كل شيء إزالة الغبار الذي يغطي الكتب. بسرعة ينزل الولد من السلم، يهرول إلى المطبخ بحثاً عن خرقة ثم يشرع في مسح ظهر الأغلفة الجلدية، يا له من غبار كثيف! اسودت الخرقة، ويداه أيضاً. يستغرق وقتاً طويلاً في نفض الرف الأسفل ثم ينتبه إلى العدد الهائل من الكتب التي تضمها الخزانة. هذه الكتب التي لم يسبق لها أن نفضت من قبل، بسبب الإهمال ربما، وربما لأن لا أحد تجرأ على القيام بذلك.

بعد انتهائه من مسح رفين اثنين، يبحث عن خرقة أخرى. وقبل صعوده السلم، يقوم بعدّ الرفوف: ماتزال عشرة رفوف تنتظر النفض. وبعد مرور وقت طويل ظنه لا نهائياً، ينتهي من عمله.

صارت الكتب، الآن، تكتسي طابعاً مغايراً. أصبحت لامعة ونظيفة وبراقة، أكثر مما ينبغي ربما. سوف ينتبهون، بسهولة، إلى أنها نفضت قبل حين. لقد كشف نفسه بشكل مثير للشفقة وللسخرية. اتخذت الكتب مظهراً مقلقاً ومتهماً وكأنها صفوف عسكرية تتأهب.

ليس هذا كل شيء. فبما أن الكتب قد زحزحت ودفعت إلى الوراء، فإن حواشي الرفوف بقيت متسخة. وبينما كان ينفض الغبار عن الكتب، اتكأ عليها وترك بصمات يديه عليها. ويزيد في ظهورها أن الكتب أصبحت براقة ولامعة. يسرع لإزالتها صاعداً السلم نازلاً، منه، يمرّر الخرقة على المكتب أيضاً.

وأخيراً صارت الخزانة لامعة بخشبها وكتبها. لم يباغته أحد، ولم يبق له سوى تنظيف يديه المتسختين. لا ينبغي أن يجدوه في هذه الحالة. ماذا سيظنون؟ يهرول إلى المغسل، وينظر، متنفساً الصعداء، إلى الماء وهو يزيل الأوساخ من يديه، ينظف الصنبور، كذلك، من الآثار السوداء التي تركها عليه وهو يفتحه.

والخرقات؟ هل يرميها؟ لكن سينتهبون إلى اختفائها. عليه التعجيل بتنظيفها، ومن المحتمل أن يدخل أحدهم بين الفينة والأخرى. كم سيكون الأمر مأساوياً حين يباغتونه منهمكاً في تنظيفها سوف يسألونه عن السبب، وسيكون آنذاك مجبراً على الاعتراف بكل شيء. الأدهى من ذلك أنه يلزم وقت كاف لتجفيفها. هل يستخدم مكواة ثم يخفي الخرقات بعد ذلك كأن شيئاً لم يكن؟ كل هذا يتطلب الوقت، والوقت بالضبط هو ما يحتاج إليه.

لا يهم، سيدعها على حالها، سيواريها في مكان ما، وفي حال العثور عليها، سوف يعترف بفعلته. سيكون الأمر قاسياً، لكنه لن يستطيع فعل شيء آخر، لن ينفي المكشوف، سوف يستغربون ويستفسرونه عن الهدف من وراء المجيء، إلى هذه الغرفة التي لم تطأها قدم من قبل. سيشكون في أنه لم يقرأ كتاباً واحداً فحسب، بل كتباً كثيرة. أكثر من ذلك، سوف يتهمونه بكونه فتح الغرفة في أكثر من مناسبة قبل اليوم بكثير، سوف يتهمونه بكونه قرأ جميع الكتب خلسة. قد لا يصل بهم الأمر إلى هذا الحد، إذ كيف يتسنى له قراءة كل الكتب مع أنها كثيرة العدد؟ غير أنهم سوف يقولون، أو يظنون، أنه قد قام على الأقل بفتحها وتصفحها.

كلاً، من الأفضل أن يصرف نظره عن تنظيف الخرقات وكيها، وإلا فإنه قد يعطي الدليل على ما اقترفه، ويفاقم من خطورة فعلته، ويفصح، فوق ذلك، عن نية إخفائها. فبعدم إزالته الغبار عن الخرقات، بجعلها ماثلة للعيان، سيتبين على الأقل أنه ليس مخادعاً، وأنه لا يخفي أفعاله ويتحمل مسؤولية ذلك، قد ينوهون بهمته ويهنئونه على نفضه الغبار عن الكتب، وقد يسمحون له، مستقبلاً، بالدخول إلى الخزانة بحرية.

لكن الأمر ليس مؤكداً. الأكثر احتمالاً هو أن يعتبروا صراحته تبجحاً ووقاحة. ما الفائدة، إذن، من مواجهة موقف عسيرٍ مطأطأ الرأس؟ من الأحسن إرجاع الكتاب المختلس، والتخلص من السلم وإغلاق الغرفة وإذا اكتشفوا الذنب الذي اقترفه، سوف يتدبر الأمر.

يصعد السلم من جديد، يحاول إرجاع الكتاب إلى مكانه، لكنه لا يتذكره بالضبط. يذكر، دون تحديد، أنه كان يتوسط الكتب. كلا، ليس تماماً، بل في اتجاه اليسار قليلاً. يحاول، إذن، أن يجد له مكاناً بين مجلدين، لكن - ياللرهبة - لا يفلح في إدخاله، لأن الفرق ضيّق جداً. ولكي يتمكن من ذلك، تعوزه قوة تفتقر إليها يداه الواهنتان. بدأ قلبه يخفق بشدة في صدره. إنها الورطة فإخراج الكتاب لم يشكل صعوبة كبرى، في حين يعتبر إرجاعه إلى جوار الكتب الأخرى، عملياً، أمراً مستحيلاً. الخزانة ترفض المجلد الذي انتزع منها، لم تعد ترغب في احتضانه. الصراع غير متكافىء. عبثاً يحاول مباعدة المجلدات بإحدى يديه، وإدخال الكتاب باليد الأخرى. ومع ذلك، فإنه يحاول جاهداً، لكن بحنق عاجز، ينبغي أن يجد الكتاب مكانه، فالولد لم يعد يرغب في الاهتمام به، ولن يجرؤ على الاقتراب من هذه الخزانة أبداً.

يغلب عليه اليأس، وفي غمرة انفعاله ينتبه إلى أنه آخذ في إتلاف الكتاب وكسر زواياه: أثر آخر يتركه خلفه.

لن يتمكن بمفرده من إتمام مهمته، يحتاج إلى مساعدة. يجب أن يقوم شخص ثان بمباعدة الكتب بكلتا يديه ليقوم هو بإدخال "كتابه"، لكنه وحيد، ثم لا ينبغي أن يشاركه أحد، لا ينبغي أن يكون شخص آخر شاهداً على هذا المشهد.

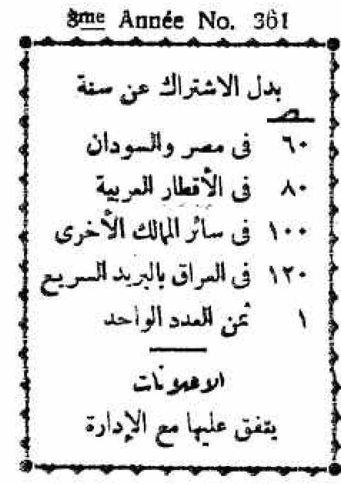
فجأة يسمع خطوات تدنو من باب الشقة، سيحدث ما كان يخشاه، سيباغت متلبساً فوق السلم وفي يده كتاب. كل هذا الجهد الذي بذله لينتهي إلى هذا الوضع ويضبط في هذا الموقف الحقير، لكن، ربما لايزال ثمة وقت كاف لإرجاع الكتاب وإغلاق الغرفة والتخلص من السلم. يحاول، بقوة اليأس، أن يقوم بمحاولة أخيرة، إلا أن الكتاب ينفلت منه، وعندما يحاول الإمساك به، يترنح ويهوي. ترتطم جمجمته بالأرض، يشعر بألم، ألم خفيف وخفي ولذيذ إلى حد ما بالدم الساخن الذي يسيل منه، لا يقوى، وهو مستلق علىالأرض، على الحركة، وعلى بعد سنتيمترات منه، يرى الكتاب مفتوحاً، عارضاً كتابته التي لا طائل من ورائها.

لم يعد خائفاً، فقد عُوقب بما فيه الكفاية، لن يقولوا شيئاً، لن يوبّخوه. كل شيء واضح الآن، الحادث الذي وقع له يفضح ما جرى، ليس له أي تفسير يقدمه ولا داعي لانشغاله.

صرير مفتاح. يُفتح باب الدخول ثم يغلق. وقْع خطوات، طقطقات كعب حادة تطرق الأرض ويدوي صداها بألم في رأسه. يبصر حذاء أسود لامعاً، وساقين بيضاوين.. وركبتين غضتين.. مفتوحتين قليلاً تطويان في اتجاه وجهه. لا يستطيع رؤية شيء آخر سوى طرف تنورة سوداء. لا يقوى على رفع عينيه لكنه يحس بحضور نسوي ينحني نحوه، حضور منقذ ومطمئن. قرب الحذاء، يوجد الكتاب. لم يعد يرغب في قراءته، فلن يتعلم منه شيئاً يمكن أن يجهله. تعبٌ عارم يغشاه، يعجز عن إبقاء عينيه مفتوحتين، يغمضهما وهو يرنو إلى الكتاب المفتوح على الصفحة الأخيرة، هذا الكتاب الذي أصبح الآن أليفاً ومتواطئاً.

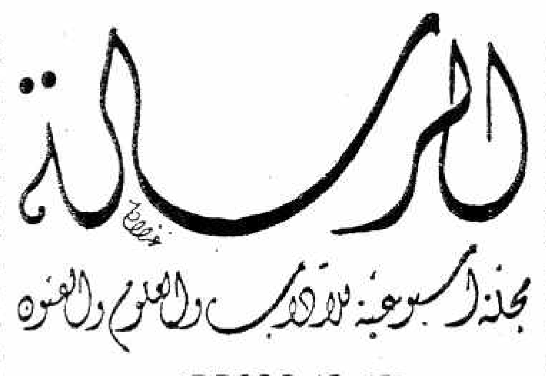
* * *

8me Année No. 361 — Lundi - 3 - 6 - 1940


بدل الاشتراك عن سنة

مـ
٦٠ في مصر والسودان
٨٠ في الأقطار العربية
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى
١٢٠ في العراق بالبريد السريع
١ ثمن العدد الواحد

الاعلانات
يتفق عليها مع الإدارة



ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع البدولي رقم ٣٤
عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

السنة الثامنة — « القاهرة في يوم الاثنين ٢٧ ربيع الآخر سنة ١٣٥٩ — الموافق ٣ يونيه سنة ١٩٤٠ » — العـــدد ٣٦١

الفهــــرس

الخصومة الأدبية في الشرق

للأستاذ عباس محمود العقاد

كتب كثير من الأدباء في الخصومة التي كانت بيني وبين الرافعي ، أو بيني وبين شوقي رحمهما الله . فلم أجد فيما كتبوه مدعاة إلى التعقيب أو المناقشة ، وآثرت السكوت عليه

وقرأت للأستاذ الصديق صاحب الرسالة مقالاً عن رأى الرافعي فيّ وفي الدكتور طه حسين ، فرأيت فيما رواه عن الرافعي رحمه الله مذهباً من الخصومة الأدبية يتبعه كثيرون في الشرق خاصة ، ويأباه كثيرون ولا سيما في البلاد الغربية . فكتبت هذا المقال لأبين به خطتي في خصومة الأدب أو خصومة الرأي على الإجمال ، وألمع به إلى موضع الاستقامة وموضع الانحراف فيما قيل حول هذا الموضوع

وكنت أعلم أن الرافعي يقول عني أحياناً غير ما يكتب . روى ذلك الأديب الكبير محمد السباعي ، ورواه صديقنا الكاتب المبين الأستاذ البرقوقي صاحب البيان ، وكله في جملته يوافق ما رواه الأستاذ الزيات في مقال الرسالة ؛ ومنه حرص الرافعي على كتمان هذه الشهادة !

ولم هذا الاختلاف بين السر والجهر ، أو بين القول الخاص والقول العام ؟

هذا هو أيضاً موضع الاختلاف بين خطتي في الخصومة الأدبية والخطة التي كان يؤثرها الرافعي وبعض الأدباء

فأنا أقول الرأي بلهجة وأقوله بلهجة أخرى ، وهذا قصارى ما أستبيح من الفرق بين الرضى والغضب والصداقة والخصومة . أما الرأي في لبابه فلا يتغير ولا يتناقض ، ولا يسعني أن أجهر بغير ما أكتم ، وإن كنت لا أدين نفسي بنفخ الأبواق ودق الطبول تعظيما لمن يجترىء أن يتناولني بالتصغير

روى صديقنا الزيات عن الرافعي أنه قال : « أما العقاد فإني أكرهه وأحترمه : أكرهه لأنه شديد الاعتداد بنفسه قليل الإنصاف لغيره . ولعله أعلم الناس بمكاني من الأدب ؛ ولكنه ينفس عليّ قوة البيان فيتجاهلني حتى لا أجري معه في عنان »

وهذا كلام فيه صواب وفيه خطأ . ونستطيع أن نتفق على موقعه من الصواب وموقعه من الخطأ إذا توخينا الإنصاف .

فماذا كان رأيي الذي كتبته في الرافعي وأدبه ؟

إنني كتبت عنه مرات أن له أسلوباً جزلاً ، وأن له صفحات من بلاغة الإنشاء تسلكه في الطبقة الأولى من كتاب العربية المنشئين

وقلت إلى جانب ذلك إنني أنكر عليه فلسفة البحث وصحة المنطق ودقة القياس

فهل كان في وسعي أن أرى في أدب الرافعي غير هذا الرأي أو أشهد له غير هذه الشهادة ؟

كان في وسعي نعم أن أقولها بلهجة غير التي كتب بها عني وكتبت بها عنه

ولكن هل كان في وسعي بعد قراءة أرسطو وأفلاطون وابن سينا وكانت وشوبنهور وهيوم أن أحسب الرافعي من كبار المناطقة مع حسباني إياه من كبار المنشئين ؟

هبنا توافينا على المودة ولم نتفرق في الخصومة ؛ فهل كنت أستطيع أن أسيغ القضايا المنطقية التي كان رحمه الله يستكثر منها ويمعن في الاتكاء عليها ، وهي لا تحتمل الاتكاء ؟

فأنا قد شهدت له بالبلاغة الإنشائية وأنكرت عليه الفلسفة المنطقية ، لأنني أستطيع أن أسلكه مع الجاحظ وعبد الحميد ، ولا أستطيع أن أسلكه مع كانت وابن سينا وهيوم

ومن الذي يستطيع غير ذلك ولو كان من أصدق الأصدقاء ؟ بل من الذي يستطيع أن يدحض الأمثلة التي ذكرتها ورددت إليها إنكاري عليه ملكة البحث الفلسفي والمنطق الصحيح ؟

فمثل من تلك الأمثلة قول الأستاذ في الجزء الثاني من تاريخ آداب العرب إن الحيوان لا ينطق من اللغة الإنسانية إلا بما فيه معنى الطعام « وبذلك تأتى لبعض الألمانيين أن ينطق كلبه بألفاظ خالصة من اللغة الألمانية ، ولكنها في الجملة من حاجات الكلب الطبيعية كالأكل والشرب فلا تخرج عن معنى الإحساس أيضاً »

فقلت له إن كلمة الخبز بالألمانية تقابلها ألف كلمة في لغات الناس كافة تؤدي معنى الخبز وتختلف في لفظها أبعد اختلاف ، وعلى هذا يجوز أن ينطق الكلب بكل كلمة تجري على لسان الآدمي لأن اختلاف الكلمات في لغة واحدة ليس بأصعب على الحيوان من اختلاف ألف كلمة بمعنى الخبز في جميع اللغات

فهل هذا قياس صحيح ؟ وهل هذا بحث في أسرار اللغات ؟

وقلت له إن كلمة « سمك » تؤدي معنى الطعام ، ولكن السين والميم والكاف تدخل في اصطلاح المهندسين والفلكيين . فلماذا لا ينطق الكلب بلغة الرياضة العليا كما ينطق بلغة الطعام ؟

***

ومثل آخر من تلك الأمثلة أنه تعرض لرأي ابن الراوندي في إعجاز القرآن إذ يقول : « إن المسلمين احتجوا لنبوة نبيهم بالقرآن الذي تحدى به النبي ، فلم تقدر العرب على معارضته ، فيقال لهم أخبرونا لو ادعى مدع لمن تقدم من الفلاسفة مثل دعواكم في القرآن ، فقال : الدليل على صدق بطليموس أو أقليدس أن أقليدس ادعى أن الخلق يعجزون أن يأتوا بمثل كتابه أكانت نبوته تثبت ؟ »

تعرض الرافعي لكلام ابن الراوندي ، فماذا قال في الرد عليه ؟ ... إنه لم يكشف المغالطة الظاهرة فيه وهي أن أقليدس لم يخترع الحقائق التي أوردها في كتابه ، وليس في طاقته هو نفسه أن يبتدع كتاباً آخر أو يزيد قضية واحدة على تلك القضايا ، فالعجز يشمله كما يشمل الآخرين ، والدعوى لا تظهر فضلاً له غير فضل الاهتداء إلى الحقائق الموجودة قبله والتي لا يد له هو في إيجادها بأي معنى من معاني الإيجاد .

لم يكشف الرافعى هذه المغالطة الظاهرة ، بل راح يقول :

« لعمرى أن مثل هذه الأقيسة التى يحسبها ابن الراوندى سبيلاً من الحجة وبابًا من البرهان لهى فى حقيقة العلم كأشد هذيان عرفه الطب قط . وإلا فأين كتاب من كتاب ، وأين وضع من وضع ، وأين قوم من قوم ، وأين رجل من رجل ؟ ولو أن الإعجاز كان فى ورق القرآن وفيما يخط عليه ، لكان كل كتاب فى الأرض ككل كتاب فى الأرض ، ولا طرد ذلك القياس كله على وصفه كما يطرد القياس عليه فى قولنا : كل حمار يتنفس ، وابن الراوندى يتنفس ، فابن الراوندى يكون ماذا ؟ »

كذلك خيل إلى الرافعى (رحمه الله) أنه رد على ابن الراوندى وما زاد على أن وصفه بأنه حمار . فمن شاء أن يحسب هذا قياساً فليفعل وله حكمه على عقله . أما أن يحكم على العقول جميعاً بأن تقيس الآراء كما يقيسها ، فذلك هو الشذوذ

وقد نذكر هنا المثل الثالث والرابع والخامس والأمثلة الكثيرة لو كنا نريد الإحصاء والاستقصاء ، ولكننا نريد التدليل ولا نبغى غيره . وفيما تقدم الكفاية

فالذى قلته فى أدب الرافعى هو الذى اعتقدته ، بل هو الذى لا أقدر على اعتقاد رأى غيره إلا أن أنسى كل ما عرفت من كتب البحث والقياس

والذى قلته فى قياس الرافعى لا يقدر الصديق على أن ينفيه أو يقول بنقيضه ؛ إلا أن تكون الصداقة على غير الحق والإنصاف

ولو قنع منى الرافعى بأن أشهد له بالبلاغة وأن أنقد قياسه وبحثه على النحو الذى تقدم لما كانت خصومة ولا كان جدال . ولكنه اعتد رأيى فيه تجاهلاً وقلة إنصاف ، وزاد فاعتده من العداوة ورصد له ما يرصد للأعداء

وهذا هو أصل الخلاف

* * *

أما ما قيل ولا يزال يقال عن الخصومة الأدبية بينى وبين شوقى رحمه الله فبودى مرة أن أقرأ كاتباً واحداً يقول : « إنك نقدت الشاعر فى « كذا » وإن « كذا » هذه خطأ أقيم عليه الدليل ، وهذا هو الدليل »

بودى أن أقرأ هذا لكاتب واحد من الذين يخالفوننى فى الرأى وينهجون فى النقد غير النهج الذى أنتحيه

ولكنهم جميعاً لا يزيدون على الصياح والاستهوال ثم الصياح والاستهوال : يا خلق الله الحقونا ... يا خلق الله اسمعوا واعجبوا ... يا خلق الله تعالوا فانظروا من يقول إن شوقيا ليس بشاعر عظيم

وهذا كل ما يقال ، وهذا كل ما يعاد ، ولا مناقشة لرأى ولا استشهاد بمثال

ومنهم من يقولنى ما لم أقل ويخرج صارخاً على خلق الله ليزعم أننى عظمت الشعراء جميعاً إلا شوقيًّا وحده فقد خصصته بقلة التعظيم

أكذلك حصل ؟ ... لا . كذلك لم يحصل !

وكل ما هنالك أننى يحق لى أن آكل الجبز الجيد وأن أعيب التفاح الذى يعاب . والجبز بعد ذلك هو الجبز ، والتفاح هو التفاح !

وأعجب العجب أن يبلغ الادعاء بهؤلاء أن يغلقوا كل باب للرأى غير رأيهم فلا يخالفهم أحد إلا كان تأويل المخالفة الوحيد نزعة شخصية أو قلة إنصاف !

ولو أنهم طلبوا الحقيقة لسهل عليهم أن يعرفوا أن طريقتنا تباين طريقة شوقى ، وأن اختلاف المقاييس بيننا وبينه معقول وطبيعى ومردود إلى أسبابه التى لا نخفى عنها لو أردنا الإغضاء

وأن نزعة شخصية بيننا وبين شوقى لم تكن على حال من الأحوال . وليس فى مقدور أحد أن يذكر سبباً لها لو اتجهت ظنونه إليها

فكل ما قلناه فى أدب شوقى فهو رأينا الذى اعتقدناه ، ولا نحب أن يشير أحد إلى اللجة التى قلناه بها ، فإن بيان أسبابها وتسويغ موقعها لا يعسران علينا ، ولا يخفيان على من يعلم أو يريد أن يعلم ... فالإيجاز فى هذه الإشارة أولى من الإفاضة فيها

* * *

وبعد فالخصومة الأدبية لها مذهبان : مذهب الإيمان بالفضل وإخفائه على عمد ، ومذهب الرأى الذى يتفق عليه الأصدقاء والخصوم وإن اختلفا فى لهجة الأداء وعبارة الثناء

وهذا هو مذهبنا الذى ندين به ونجرى عليه فى كل ما اختصمنا فيه ... وعلى الذين يرموننا بقلة الإنصاف أن يرونا مبلغ إنصافهم لنا ، إن كانوا ... منصفين !

عباس محمود العقاد

مصر
المجلة
العدد رقم 22
1 أكتوبر 1958

الخليفة العالم
الحكم المستنصر

بقلم الدكتور إحسان عباس

شهدت الأندلس فى عهد عبد الرحمن الناصر وابنه الحكَم المستنصر نهضة ثقافيةواسعة، ويرجع أكثر الفضل فى ذلك البعث العلمي والأدبي إلى الحكَم نفسه ؛ فهو الذى كان يوجه الحركة الثقافية ويرعاها : أولاً حين كان وليًّا للعهد فى أيام الناصر أبيه ؛ وآخراً فى أيام خلافته من سنة (٣٥٠ – ٣٦٦ هـ) حين ظل يحوطها بالتشجيع والتعهد والحماية .

ومما أغرى الحكم بالتوفر على هذه الناحية أنه هو نفسه كان مثقفاً واسع الاطلاع يجد متعة فى شهود مجالس العلماء والسماع منهم والرواية عنهم : سمع من قاسم بن أصْبغ وأحمد بن رحيم ومحمد بن عبد السلام الخشنى وزكرياء بن خطاب وأكثر عنه ، وأجاز له ثابت بن قاسم ، وكتب عن خلق كثير سوى هؤلاء [١] .

وكان نظّاراً فى الكتب كثير التعليق عليها ، وقلَّما وُجد كتابٌ فى خزائنه إلا وفيه قراءته وتعليقاته عليه ، وكان يكتب فيه بخطه – إما فى أوله أو آخره أو فى تضاعيفه – نسب المؤلف ومولده ووفاته والتعريف به وتذكير أنساب الرواة له ، ويأتى من ذلك بغرائب لا تكاد توجد إلا عنده لكثرة مطالعته وعنايته بهذا الفن . وكان موثوقاً به مأموناً عليه ؛ حتى صار كل ما كتبه حجة عند شيوخ أهل الأندلس وأئمتهم ، ينقلونه من خطه [٢] . قال الحميدى فى بعض نقوله : هذا آخر ما رأيت بخط الحكم المستنصر ، وخطُّه حجة عند أهل العلم عندنا [١] .

وذكر ابن الأبّار أنه اجتمع له جزء مفيد مما وجده بخط الحكم المستنصر ، وأنه وجده يشتمل على فوائد جمة فى أنواع شتّى [٢] . ومن تقييداته أمثلة منقولة فى طبقات الزبيدى والمرقبة العليا للنباهى وتاريخ ابن الفرضى وغيرها .

وقد كانت خطة الحكم فيما يتأتى له من نهضة علمية ، تمتد إلى أمور متشابكة ، منها : إغراء العلماء بالقدوم إلى الأندلس ، أو بالتأليف من أجل خزائن الكتب الأندلسية ، ونقل الكتب من الخارج ، وتشجيع الثقافات المختلفة من أدبية ودينية وفلسفية ، ودفع ذوى الملكات من الأندلسيين إلى جمع التراث الأندلسى قبل أن يتطاول عليه الزمن ويتحيفه النسيان .

فمن إغرائه للعلماء والأدباء أن قدم عليه كثير من المشارقة ، تميز من بينهم أبو على القالى اللغوى ، ولا يستبعد أن يكون الحكَم هو الذى كتب إليه ورغّبه فى الوفود عليه ، فتلقّاه مرحِّباً وبالغ فى إكرامه ، وهو يومئذ ولىٌّ للعهد ؛ إذ كان قدوم القالى فى خلافة الناصر سنة ٣٣٠ هـ . وظل الحكَم يوالى إكرامه ، بعد أن صارت إليه الخلافة ، وينشطه بواسع العطاء ، وباسمه طرّز أبو على كتاب الآمالى ، وكان القالى يمليه على طلبة من بنى ملول وغيرهم بالزهراء كل يوم خميس ،

(١) النفح ١ : ١٨٦ ط . بولاق .
(٢) الحلة السيراء ، الورقة : ٤٨ .

(١) جذوة المقتبس : ٩٤ .
(٢) الحلة ، الورقة : ٤٨ .

ثم زاد فيه ، فجعله ستة عشر جزءاً للعامة ، ثم زاد فيه فبلغه عشرين جزءاً للحكم المستنصر [١] .

ولا ريب فى أن قدوم القالى إلى الأندلس كان عاملا من عوامل النهوض بالدراسات اللغوية والأدبية ، ولم يكن لدى الأندلسيين قبل قدومه من المشهورين إلا ابن القوطية وثابت وابنه قاسم ، وإلا الزبيدى ، وهذا الأخير – على علمه – تتلمذ على القالى ، وأفاد منه علماً جمًّا . ويحتاج أثر القالى فى الحياة العلمية بالأندلس إلى دراسة ليس هذا مكانها ، وحسبى أن أشير هنا إلى كثرة ما نقل معه من كتب مشرقية فيها عدد كبير من الدواوين ، وبخاصة دواوين الجاهليين والأمويين والمجموعات الشعرية الهامة كالمفضَّليات والنقائض وشعر هُذَيل [٢] .

ومن العلماء الذين أغراهم كرم الحكم وتشجيعه محمد بن يوسف أبو عبد الله التاريخى الورَّاق الذى ألَّف للحكَم كتاباً ضخماً فى « مسالك إفريقية وممالكها » ، وألَّف فى أخبار ملوكها وحروبهم والغالبين عليها كتباً جمة [٣] .

ومنهم أيضاً أبو الحسين محمد بن العباس مولى هشام بن عبد الملك ، وقد أجرى عليه المستنصر رزقاً موسعاً ، فقرأ عليه الناس كثيراً ، شيوخاً وشباباً ، ومن تلامذته الزبيدى ، وأهم ما رواه عنه الأندلسيون ديوان الصنوبرى [٤] .

وأكرم الحكم كذلك أندلسيًّا من الذين هاجروا إلى المشرق ، وهو أبو سليمان الهوَّارى وأنزله بالزهراء ، ووسَّع عليه ، وقرأ عليه ناس كثيرون [٥] .

وأغدق الحكم العطايا على البعيدين من العلماء والأدباء والفقهاء ؛ لكى يؤلفوا من أجل خزائنه ، أو يهدوا إليه مؤلفاتهم . فمن وصلت إليهم صِلاته أبو إسحاق محمد ابن شعبان بمصر ، وأبو عمر محمد بن يوسف بن يعقوب الكندى فيلسوف العرب ، وأبو الفرج الأصبهانى ، وقد تلقى منه أبو الفرج ، فيما يقال ، ألف دينار ذهباً عيناً ليرسل إليه نسخة من كتابه الذى ألَّفه فى الأغانى ، فأرسل الأصبهانى من كتابه هذا إلى الأندلس نسخة منقحة ، قبل أن يظهر الكتاب لأهل العراق أو ينسخه أحد منهم ، وألف له أيضاً أنساب قومه ، بنى أمية ، موشحة بمناقبهم وأسماء رجالهم ، وأنفذ معه قصيدة يمدحه بها ، ويذكر مجد قومه بنى أمية ، وفخرهم على سائر قريش ، فجدَّد له عليه الصلة الجزيلة [١] .

أما فى جمع الكتب من الأمصار فكان شأنه فى ذلك عجيباً ؛ إذ اتخذ له ورَّاقين بأقطار البلاد ينتخبون له غرائب التواليف ، ووجَّه رجالاً إلى الآفاق بحثاً عن الكتب ، وكان من ورَّاقيه ببغداد محمد بن طرخان . وكان يدفع فى الكتب أثماناً عالية ، فحملت إليه من كل جهة ؛ حتى غصَّت بها بيوته ، وضاقت عنها خزائنه ، وحتى جمع منها ما لم يجمعه أحد قبله ، وكاد يضاهى ما جمعته ملوك بنى العباس فى الأزمان الطويلة ، وكان عدد فهارس مكتبته أربعاً وأربعين فهرسة ، فى كل واحدة خمسون ورقة [٢] . ويقال إن عدد الكتب بلغ أربعمائة ألف مجلد .

ولم يكن الحكَم يفضل علماً على آخر ؛ ولذلك امتلأت خزائنه بكتب الحكمة والفلسفة والمنطق والطب ، وأقبل الناس على قراءة علوم الأوائل [٣] ، وكان الناس فى الأندلس ، قبل ذلك ، ينفرون منها . وأصاب العملَ

(١) فهرسة ابن خير : ٣٢٥ .
(٢) المصدر السابق : ٣٩٥ – ٤٠٠ .
(٣) الجذوة : ٩٠ .
(٤) الفهرسة ٤٠٨ .
(٥) الفهرسة : ٣٥٨ .

(١) الحلة السيراء ، الورقة : ٤٨ .
(٢) هذا هو ما جاء فى الحلة السيراء ، وجمهرة الأنساب : ٩٢ والرقم يختلف فى مصادر أخرى ، أنظر المغرب ١ : ١٨١
(٣) طبقات صاعد : ٧٥ .

فى هذه الناحية العلمية شىء من التنظيم منذ أن وصلت إلى الأندلس هدية رومانس الإمبراطور البيزنطى سنة (٣٣٧ هـ)، وفيها كتاب ديسقوريدس فى النبات مصوراً، مكتوباً بالإغريقية، ولم يكن بقرطبة من نصارى الأندلس من يقرأ هذه اللغة، فسأل الناصر — وهو الخليفة عهدئذ — إمبراطور القسطنطينية أن يبعث إليه رجلا يحسن الإغريقية واللاتينية ليُعلِّم عبيداً له يكونون مترجمين، فبعث راهباً يدعى نقولا (سنة ٣٤٠هـ) تولى مع نفر من الأطباء بالأندلس البحث عن أسماء عقاقير ذلك الكتاب، والوقوف على أشخاصها، وتصحيح النطق بأسمائها. وعاش نقولا الراهب حتى صدْر دولة الحكَم. وكان فى هدية الإمبراطور أيضاً كتاب آخر فى التاريخ هو كتاب «هروسيس» المسمى Historia adversus paganos، وقد قال الإمبراطور حين أرسله مخاطباً عبد الرحمن: «أما كتاب هروسيس Orosius فعندك فى بلدك من اللطينيين من يقرؤه باللسان اللطينى، وإن كاشفتهم عنه نقلاوه لك من اللطينى إلى اللسان العربى».

ويقول ابن خلدون: إن هذا الكتاب ترجم للحكم المستنصر، ترجمه له قاضى النصارى وقاسم بن أصبغ[1]. أما قاضى النصارى فى قرطبة أيام الحكم فهو وليد بن حيزون[2].

ومما يلحق بهذا النشاط العلمى كثْرة الأطباء وعلماء التنجيم الذين تجمعوا حول الناصر والمستنصر، وكان الأسقف القرطبى ابن زيد مختصًّا بالمستنصر، وله ألّف كتابَ «تفضيل الأزمان ومصالح الأبدان»[3]. أما الطبيب حسداى بن إسحاق اليهودى فقد استغلّ حظوته

(١) انظر ترجمة قاسم فى الجذوة: ٣١٢، وقد توفى سنة ٣٤٠ هـ، ومن هذا يستبعد اشتراكه فى الترجمة.

(٢) النفح ١: ١٨٤.

(٣) النفح: ٢: ٧٧٨.

عند الحكم، وتوصّل من ذلك إلى استجلاب ما شاء من تآليف اليهود بالمشرق، ففتح بذلك ليهود الأندلس باب علمهم من الفقه والتاريخ وغير ذلك، وكانوا من قبل يعتمدون فى فقه دينهم وسنى تاريخهم ومواقيت أعيادهم على يهود بغداد[1].

وخصص الحكم جانباً من دار الملك يجلس فيه العلماء للتأليف أو الترجمة أو مقارنة النسخ الوافدة، وفى تلك الدار جمع مرة بعض علماء اللغة وهم محمد بن أبى الحسين وأبو على القالى وابنا سيد، وطلب إليهم أن يقابلوا نسخ كتاب «العين» للخليل بن أحمد، وأحضر لهم من الكتاب نسخاً كثيرة، بينها نسخة كتبها القاضى منذر بن سعيد البلوطى رواية عن ابن ولاد بمصر[2].

* * *

ولعل أبرز ما أدّاه الحكم فى تاريخ الثقافة الأندلسية هو حفزُه الملكات الأندلسية على التأليف وجمع التراث الأندلسى، فجُمعت له كتبٌ كثيرة فى أخبار شعراء الأندلس، رأى منها ابن حزم «أخبار شعراء إلبيرة» فى نحو عشرة أجزاء[3]. وأمر بجمع شعر ابن عبد ربه، وقد رأى منه الحميدى عشرين جزءاً ونيِّفاً مما جمع للحكم[4]، وأمر إسحاق بن سلمة — وكان حافظاً لأخبار الأندلس — أن يجمع كتاباً فى أخبارها[5]. وألف له ابن فرج كتاب «الحدائق»، وضمّنه شعر الأندلسيين فقط، معارضاً فيه كتاب «الزهرة» لمحمد ابن داود، مُرْبياً عليه فى عدد الأبواب والأبيات[6]. وألّف له أيضاً خالد بن سعد كتاباً فى رجال الأندلس اتخذه ابن الفرضى مصدراً له فى تاريخه[7].

(١) ابن أبى أصيبعة ٢: ٥٠.

(٢) الجذوة: ٤٧.

(٣) النفح ٢: ٧٧٣.

(٤) الجذوة: ٩٤.

(٥) ابن الفرضى ١: ٨٩.

(٦) الجذوة: ٩٧، والمغرب ٢: ٥٦.

(٧) ابن الفرضى ١: ١٥٥.

وطلب إلى محمد بن الحارث الخشنى ، أيام كان الحكم وليًا للعهد ، أن يؤلف كتاباً فى قضاة الحاضرة العظمى — قرطبة — فكتب كتابه المسمى : « قضاة قرطبة » ؛ وبيّن فى مقدمة ذلك الكتاب مدى رغبة الحكم فى التذكير بالمنسىّ من الأنباء والإشارة للسالف من القصص ، وبخاصة ما كان فى الأندلس قديماً ، وفى عصر الحكم حديثاً . ووصف اندفاع العلماء إلى التأليف بقوله : « فتحرك أهل العلوم بما حركهم إليه الأمير الموفق ، فاستحفظوا ما أضاعوا من غرر الأخبار ، وقيدوا ما أهملوا من عيون المعارف »[١] ؛ وللخشنى ، عدا هذا الكتاب ، كتب أخرى كثيرة ألّفها جميعها للحكَم المستنصر[٢] .

ولم يكن الحكم يدع فرصة تفوته ، إذا أمكنته ، فى تشجيع التأليف ، وله فى هذا الباب أخبار تدل على استغراق شديد فى هذا الأمر : من ذلك أنه أراد الغزو مرة سنة (٣٥٢ هـ) ، فاعتذر عن مصاحبته فى تلك الغزوة عالم اسمه ابن الصفّار ، لضعف جسمه ، فأرسل إليه من يقول له : « إن ضَمن أن يؤلف فى أشعار خلفائنا بالمشرق والأندلس مثل كتاب الصُولىّ فى أشعار خلفاء بنى العباس أعفَيْته من الغَزاة » ؛ فاختار ابن الصفّار التأليف على الخروج فى الغزو ؛ وعندئذ خيّره الحكم بين أن يكتب الكتاب فى بيته أو فى دار الملك ، فاختار أن يكتبه فى دار الملك ؛ ليكفل لنفسه الانقطاع والوحدة ، وينفرد دون الزائرين والمترددين إلى بيته . ولما كمل الكتاب فى مجلد واحد حمل إلى الحكم ، واستقبل به ، وهو راجع من غزاته ، فتلقاه مسروراً[٣] .

وكثيراً ما كان الحكم يتعدى حدّ اقتراح الموضوع على المؤلف ، فيرسم له طريقة تبويبه وتقسيمه ، كما فعل مع الزُبيدى عندما طلب إليه أن يكتب كتاباً فى طبقات النحويين ؛ فقد عرّفه المنهج الذى يريد أن يسلكه فى تأليف الكتاب ، يقول الزبيدى فى مقدمته : « وإن أمير المؤمنين الحكم المستنصر بالله ، رضى الله عنه ، لما اختصّه الله به ، ومنحه الفضيلة فيه ، من العناية بضروب العلوم ، والإحاطة بصنوف الفنون ، أمرنى بتأليف كتاب يشتمل على ذكر من سلف من النحويين واللغويين فى صدر الإسلام ، ثم من تلاهم من بعدُ ، وهلمّ جرّا ، إلى زماننا هذا ، وأن أطبقهم على أزمانهم وبلادهم بحسب مذاهبهم فى العلم ومراتبهم . . . فألفت هذا الكتاب على الوجه الذى أمرنى به . . . وأقمته على الشكل الذى حدّه ، وأمدّنى ، رضى الله عنه ، فى ذلك بعنايته وعلمه ، وأوسعنى من روايته وحفظه ؛ إذ هو البحر الذى لا تعبر أواذيّه ، ولا تدرك سواحله ، ولا ينزح غمره ، ولا تنضب مادته»[١] .

ولم ينس الحكم أن يفرد للنحويين واللغويين الأندلسيين قسماً خاصاً فى ذلك الكتاب . ويفهم من مقدمة « لحن العامة » أن الزبيدى ألّفه للحكم المستنصر كذلك[٢] .

* * *

وشجّع الحكم أيضاً التأليف فى الفقه والحديث ، فعهد إلى يعيش بن سعيد بن محمد الوراق بتأليف مُسند حديث ابن الأحمر ، وكان قد سمعه من صاحبه[٣] وجمع له ابن المكوى بالتعاون مع المعيطى كتاباً سمّياه « الاستيعاب » من مائة جزء ، جمعا فيه رأى مالك وأقاويله ، فسُرّ بذلك ، ووصلهما ، وقدمهما إلى الشورى فى أيام القاضى محمد بن إسحاق السليم[٤] .

---

(١) قضاة قرطبة : ١٠ — ١١ .

(٢) ابن الفرضى ٢ : ١١٥ .

(٣) الجذوة : ٢٣٥ .

(١) طبقات الزبيدى : ٩ — ١٠ .

(٢) انظر الورقة الثالثة من لحن العامة ، نسخة معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية .

(٣) الجذوة : ٣٦٤ .

(٤) الصلة : ٢٨ .

وأمر من بوّب له مستخرجة العتبى فى الحديث ، وهى مجموعة أكثر فيها مؤلفها من الروايات المطروحة والمسائل الغريبة الشاذة[١] .

ولم ينس الحكم أمر التعليم ، فاتخذ المؤدبين ليعلموا أولاد الضعفاء والمساكين القرآن ، وأنشأ لذلك حول المسجد الجامع ، وفى أرباض قرطبة ، سبعة وعشرين مكتباً ، وأجرى المرتبات على المؤدبين ، وعهد إليهم الاجتهاد والنصح ابتغاء وجه الله العظيم[٢] .

* * *

من كل ذلك يتجلى لنا مدى الجهد الذى بذله الحكم المستنصر فى نشر الثقافة وتشجيع العلم ، مؤيداً كل أعماله بروح من التسامح . وقد تقلص ظل التسامح بعد وفاته ، حين عمد المنصور بن أبى عامر إلى خزائنه واستخرج الكتب المتصلة بعلوم الأوائل ، وأمر بإحراقها وإفسادها تحبباً إلى العامة واستئلافاً لقلوبهم[١] .

وقضت الفتنة البربرية سنة (٣٩٩ هـ) على الجانب الأكبر من جهود الحكم ، وهو تلك المكتبة الحافلة التى كونها ؛ فقد نُهبت المكتبة فى الفتنة ، كما نهبت غيرها من المكتبات . وكان لهذه الكارثة وجه طيب ؛ فإن كثيراً من الكتب بيع فى سائر المدن الأندلسية ، وتعرّف الناس خارج قرطبة ما لم يكن تصل إليه أيديهم من علوم .



---

(١) ابن الفرضى ٢ : ٧٦ .
(٢) ابن عذارى ٢ : ٣٥٨ (ط . بيروت) .

(١) طبقات صاعد : ٥٥ .



ما زال علم العروض يعد لدى الشعراء والأدباء موضوعاً غامضاً صعباً لا يجرؤ أحد أن يقترب منه ويخوض بحوره . ان الشباب يحق به في أذهانهم ويقدر بينهم من يقتحم معترك العروض محاولا ان يفهمه وينتفع به في شعره ونقده . ذلك مع ان حركة الشعر الحر قد جاءت معها بأكبر مقدار من الاخطاء العروضية عند أغلب الشعراء ، وبذلك اصبح لا بد للشاعر والناقد ان يعرف اصول العروض ليستطيع تحاشي الاخطاء ويعرف كيف ينبه اليها . فالعروض يعطي الناقد القدرة على صياغة التنبيهات في صورة علمية موضوعية ويمنح الشاعر القدرة على تحاشي الاخطاء العروضية.

والسؤال الذي نحب ان نلقيه هو هذا : لماذا يستصعب الشاعر او الناقد موضوع العروض وهل يرجع السر في ذلك الى كون المرء عدو ما جهل ؟ أم ان السبب يكمن في صعوبة علم العروض نفسه وعدم مطاوعته للذهن المتفهم ؟ الحقيقة ان السؤالين كليهما يتطلب الجواب بالايجاب، فان معظم ادبائنا ينفرون من العروض لانهم يجهلونه اولا ولانه صعب ثانيا .

والذي يهمنا في هذا المقال الجواب الثاني ، أي صعوبة علم العروض . فما هذه الصعوبة ؟ وعلى أي وجه تتجلى؟ ان اصعب ما في علم العروض هو التغييرات التي تطرأ على البحور فتبدلها من حال الى حال مثل القطف والترفيل والقبض والكسف والتذييل ولو راجعنا هذه التغييرات لوجدنا كثيرا منها ليس موجودا في اصل الشعر العربي وانما اوجده العلامة الموهوب الخليل بن احمد الفراهيدي . ذلك انه حين نظر في علم العروض ووضع اصوله اراد ان يأتي بنظرية جديدة يصنف فيها بحور الشعر في مجموعات متباينة ، كل مجموعة لها خواص ويمكن اشتقاقها من بحر في اساس في المجموعة . وقد سمى هذه المجموعات بالدوائر وجعلها خمس دوائر في العروض العربي سنثبتها فيما يلي :

١ ــ دائرة المختلف وهي تشمل خمسة ابحر اثنان منها مهملان اي غير مستعملين في الشعر العربي اما الثلاثة الباقية فهي الطويل والمديد والبسيط .

٢ ــ دائرة المؤتلف وفيها بحران مستعملان هما الوافر والكامل وبحر ثالث مهمل لم تستعمله العرب .

٣ ــ دائرة المجتلب وفيها ابحر ثلاثة كلها مستعمل هي الهزج والرجز والرمل .

٤ ــ دائرة المشتبه وفيها تسعة بحور المستعمل

منها ستة هي السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث . وبقية البحور الثلاثة مهملة لم يستعملها احـــد .

٥ ــ دائرة المتفق وقد وضعها الخليل لبحر واحد مستعمل هو المتقارب فاشـــتق منها الاخفش البحر المتدارك واصبحت تضم بحرين اثنين مستعملين . وبين الادباء من يؤكد ان الخليل وضع الدائرة لكليهما معا .

ولو نظرنا في هذه الدوائر لوجدناها خلــوا من الفائدة وفيها تعسف واضح . فان الخليل حين وضـــع دوائره وجدهـــا لا تتفق مع بحور الشعر المتداولة عند العرب . مثـــال ذلك ان البحر الوافر وزنه المستعمل الـــدارج كما يلي :

مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن

مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن

وهذا البحر لا يتفق مع دائرة المؤتلف ولا يمكن ان يشتق منه البحر الكامل ؛ فماذا فعل الخليل ليحل هذه المشكلة؟ لقد هـــداه تفكيره الى ان يجعل الوافر ذا اصل غـــير متداول لم يستعمله احد من العرب اطلاقا ومن هـــذا الاصـــل الخيالي يمكن اشتقاق البحر الكامل . وتفعيلات هذا الوافر المفتعل تجري كما يلـــي :

مفـــاعلتن مفـــاعلتن مفـــاعلتن

مفـــاعلتن مفـــاعلتن مفـــاعلتن

وهذ الوزن لم يسمع به في الشعر العربي مطلقا ولم ينظم منه شـــاعر بيتا واحدا ، وقد ادرك الخليل ذلك فزعم انه الاصـــل غير المستعمل للوافر .

وبعد ان ثبت الخليـــــل هذا الوزن العجيب في الدائرة ، نظر في الوافر المتداول وفيه العروض والضرب « فعولن » بدلا من « مفاعلتن » المثبتة في الدائرة ، ولكي يبرر هذا ابتدع تغييرا سماه « القطف » وعرفه بانـــه حذف السبب الخفيف من آخر « مفاعلتن » وتســـكين ما قبله فتصبح التفعيلة « مفـــاعلْ » وتنقل الى مساويتها في الحركات والسكنات « فعولن » وبهذا اقام الخليـــل جسرا بين « مفاعلتن » الموهومة و « فعولن » الواقعية . وهكذا اضطر الخليل اضطرارا الى خلق « القطـــف » وزرعه في ذاكرة الدارس . ولولا افتراضه لاصل الوافر غير المستعمل لما احتجنـــا الى حفظ هذا الاصطـــلاح « القطف » ولقلنا ان وزن الوافر هو « مفاعلتن مفاعلتن فعولن » وسميناه الوزن « السالم » الخالي من التغيير .

ولنضرب مثلا ثانيا مما احدث الخليل لطـــلاب العروض من متاعب لقد قال لنا الخليل ان السريع وزنه :

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

وهذا هو الوزن المستعمل عند العرب جميعا وما من وزن آخر غيره عرفه شعراؤنا منذ الجاهلية الى اليوم . ولكن هل تركه الخليل على هذا ؟ لا ، وانما اراد لـــه ان يدخل في دائرة « المشتبه » ليكون اصلا تشتق منه بقية بحور الدائرة . وحين استحضر في ذهنه تفعيـــلات هذه الدائرة وجدها لا يمكن ان تشتق من « مستفعلن مستفعلن فاعلن » فلم يجد مفرا من ان يبتدع للسريـــع اصلا لا وجود له هو « مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ » بضم التاء الاخيرة وهو وزن ثقيل لا موســـيقى له ولا انسجام فيه بل هو غير موزون تقريبا . ومن هذا البحر الخيالي استطـــاع الخليل ان يشتق المنسرح والخفيف وغيرهما من بحور الدائرة . وكانت نتيجة هذا الافتعال وبالا على علم العروض كله . فان الخليل المتوقد الذكاء حين اراد ان يصل الحبل بين هذا « السريع » الخرافي و « السريع » الاعتيادي المتداول بين الشعراء اضطر الى ابتداع اصطلاحين « او تغييرين » احدهما « الكسف » والاخر « الطي » . اما الكسف فهو حذف الحـــرف السابع من التفعيلة « مفعولات » واما الطي فهـــو حذف الحرف الرابع الساكن من « مفعولا » المتبقية وبذلك تتحول الى « مفعـــلا » وتنقل الى مساويتها في الحركات والسكنات « فاعلن » . وبهذا علل الخليل لتحـــول

بقـــلم
نازك الملائكة

« مفعولات » في الاصل الموهوم الى « فاعلن » في الوزن المتداول .

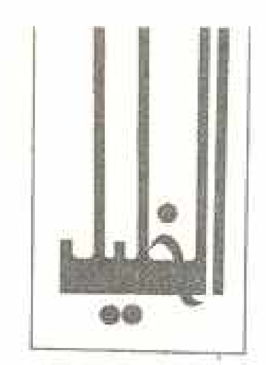
وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف في غـــير قليل من دوائره فالبسيط مثلا اصله في الدائرة :

مستفعـــلن فاعـــلن مستفعـــلن فاعـــلن

مستفعـــلن فاعـــلن مستفعـــلن فاعـــلن

ولكي يربط الخليل بين هذا الوزن المختلق والوزن المتداول قال ان الواجب « خبن » عروضـــه دائما لتتحول الى « فعلن » الدارجـــة والبحر المديد اصل وزنه في الدائرة الخليلية « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » وهـــو لا يطـــابق الوزن المستعمل « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » ولذلك اضطر الخليل من اجل سلامة دائرته المحبوبة ان يجعله مجزوءا دائما بحذف التفعيلة الاخيرة من كل من شطريـــه .

وان القاريء ليتساءل : لم هذا كله ؟ ولـــماذا اتعب الخليل دارسي العروض بان يحفظوا القطـــف



والدوائر الشعرية

والكسف والطي والخبن والجزء « بفتح الجيم » ؟ اكل ذلك في سبيل بناء نظرية خيالية ترتبط وفقها البحور في دوائر ؟ والواقــع ان هذه الدوائر غير موجودة الا في ذهن الخليل بن احمد ، وهو رجل مبدع موهوب ونحن اول من يعترف بعبقريته ، ولكن هذا لا يمنعنا من ان نكون موضوعيين فنعترف بان خياله قد حمله بعيدا في مسالة الدوائر .

يضاف الى ذلك ان دوائر الخليل قد اتاحت مجالا لقيــام اوزان ذكرها الخليل وسماها « المهملة » اي التي لم يستعملها الشعراء . والواقع ان الشعراء الذين سبقوا الخليل لم يسمعــوا مطلقا بهذه البحور التي ابتكرها بعد ان اقتضاها وجود الدائرة . وطالما سالت نفسي عن جدوى هذه البحور المكتشفة المفروضة فرضــا ولماذا نثقل على طلابنا في الجامعات بهــا اذا كان العرب لم يستعملوها ؟ مثال ذلك ما نجد من بحور مهملة في دائرة المشتبه . وهذا احدها ويسمى « المتئد » :

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن　　فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

وهذا بحر اخر يسمونه « المنسرد » :

مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن　　مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

واين الموسيقــى في هذين الوزنين ؟ واين من استعملهما من الشعراء منذ وجد الشعر العربي ؟ اللهم الا اذا استثنينا النظامين الذين درسوا علم الخليل فلمــا وجدوه يذكر اوزانــا مهملة نظموا لكل منها مثــلا .

والواقع ان هذه الدوائر لا تنفع دارسي العروض ولا تخدمهم على اي وجه ، وقد كان يمكن للعــروض العربي ان ينضبط من دونها . ومن الادلة التي تثبت هذا ما وقــع لي انا بين الاف الطلبة الذين درسوا العروض ، فعندما كان عمري اربع عشرة سنة قرات كتــاب « ميزان الذهب » للاستاذ احمد الهاشمي يرحمه الله . وهذا الكتاب يلخص العروض العربي للطالب الحــديث ولكنه لا يشير بحرف الى وجود دوائر في العروض . لقد درس احمد الهاشمي عروضنا وكان الدوائر العروضية غير موجودة اطلاقا . وكانت النتيجة انني نشــأت ومارست الشعر وانا لا اعرف بوجود الدوائر ، فهــل اضرني ذلك في شيء ؟ اللهم لا . فقد مضيت في حيــاتي الشعرية حتى عــام ١٩٥٧ ــ وهو تاريخ صــدور مجموعتي الشعرية الثالثة « قرارة الموجة » ــ دون ان اسمع بوجود الدوائر . وعندما سمعت بها سنة ١٩٥٧ . فوجئت مفاجــاة شديدة فبادرت الى دراستها في مظانها على الفــور . ومعنى ذلك انني نظمت مئات من القصائد المتنوعة الاوزان دون ان احتاج الى معرفة الدوائر فمــا نفــع هذه الدوائر اذن ؟

والحق ان هذه الدوائر قد عقدت العروض العربي تعقيدا لا مبرر له ، وفعلت ذلك باسلوبين اثنين :

١ ــ لانها اضافت اليه صعوبة الربط بين البحور المتنوعة برابط داخلي مع ان البحور في الاصل غــير مترابطة .

٢ ــ لانها اضطرتنا الى اختراع التغييرات نعلل بهــا للاختلاف بين صورة البحور المتداولة وصورتهــا في اصول الدائرة .

والسؤال الان هو : هل نستطيع نحن العروضيين في القرن العشرين ان نضــع خطة جديدة للعــروض العربي نحذف منها مســالة الدوائر حذفا كاملا ؟ هذه مســالة فيها نظر . وقد يذكرنا القارىء في هذا الصدد بمحاولة احمد الهاشمي التي نجح فيها فاغفل الدوائر واعرض عن وجودها وفي هذه الحالة نحتاج الى ان نعود الى كتابه « ميزان الذهب في صناعة شعر العــرب » وتدريســه . واذ ذاك سنجد انه لم يفارق طريقة الخليل كليــا . لانه عندما اسقط ذكر دوائره اضطر الى استبقاء تغييراته كما هي ، فلم يجرؤ على ان يقول لنا ان وزن الوافر « مفاعلتن مفاعلتن فعولن » وانما اخبرنــا ــ متابعا الخليل ــ ان اصل الوزن « مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن » دون ان يعلل وجود هذا الاصل واين نُجده في ممارستنا الواقعية للشعر . واذن فان احمد الهاشمي لم يتحرر كليــا من الغل الذي يلقيــه الخليل وان كان حاول ان يتخلص منه بعــدم التعرض لقضية الدوائــر في كتــابه .

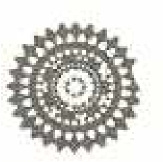
ولكن ما اطلبــه انا هنا شيء ابعد من هــذا فانا ادعو الى ان نعلم الطالب مبــاشرة ان وزن الوافر

هو « مفاعلتن مفاعلتن فعولن » مكررة مرتين من دون ان يكون له اصل اخر غير مستعمل . ومعنى ذلك اننا حين ننتقل الى التفاصيل سنتقيد بهذا الواقع . يقول العروضيون مثلا ان العروض الاولى المطوية المكسوفة في البحر السريع لها ضرب ثان مطوي موقوف ولا بد لنا ان نلاحظ عنا ان التغييرات الثلاثة الكسف والطي والوقف كلها قائمة على اساس ان اصل البحر في الدائرة « مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ » مكررة مرتين كل واحدة في شطر . فاذا تركنا هذه الخرافة وقلنا للطالب ان وزن السريع هو « مستفعلن مستفعلن فاعلن » مرتين لم نعد نحتاج الى حفظ هذه الاصطلاحات المعقدة وانما سنقول للطالب ان « فاعلن » تحولت في الضرب الى « فاعلان » بدخول « التذييل » عليها وبهذا نتحرر من الاصطلاحات الثلاثة المعقدة . وعلى مثل هذا الاساس سنمضي في سائر ابحاث العروض العربي الذي سيصبح بسيطا سهلا تخف [illegible] الدارسين . ذلك ان حفظ هذه الاصطلاحات من [illegible] الامور لدى الطلاب ، وهم يشكون دائما من هذه التغييرات واصطلاحاتها ومن الدوائر الشعرية وصعوبة رسمها وتوزيع البحور عليها .

وفي ختام هذا الموجز ان علينا اليوم ان نستعمل البحور على اساس الوزن العربي الموجود القائم الذي استعمله شعراؤنا في كل عصورهم . دون ان نفترض لكل بحر مألوف اصلا غير مألوف فذلك ما لا نفع له وانما هو شيء يقرب من التعجيز للشعراء والنقاد وطلاب العروض .

الكويت

نازك الملائكة





ليلى .. وقد أزف الرحيل حار المودع ما يقول
الريح تقتلع المنى والشمس يسحبها الافول
والليل يجتاح الضلوع كأنه قدر يصول
ما الامس الا طائر في عشه النائي قتيل
ضمت جناحاه الجراح وغاب في الصمت الهديل
يا طائري مات النهار وليل احزاني يطول
ليلى وما اعتصر الضحى في اضلعي الا الرحيل

• • • •

وغدا .. اذا حمل الاسى ومضى على جنحي سحابه
سيطلّ من عينيك يمسح عنهما ظلّ الكآبة
ليرى هواه المشتهى قمرين في احضان غابه
لا تحزني مهما تعذب انه يهوى عذابه
ارايت اذ دنياك في شفتيه سكرة مذابه ؟
والامنيات جميعها تصبو اليه .. تدق بابه
ارايت كيف تأججت من حوله نار الصبابه ؟
لا تحزني مهما تعذب انه يهوى عذابه

• • • •

الخيال البصري في الشعر الجاهلي

للدكتور محمد النويهي

سألنا بعض الاصدقاء لماذا نهتم في مقالاتنا هذه كل هذا الاهتمام بالشعر القديم ، ولماذا لا نتركه الى الشعر الجديد وهو أكثر أهمية وتشويقا للقارىء المعاصر ٠

جوابنا هو أننا نعتقد ان كل دراسة صحيحة للشعر العربي في أي عصر من عصوره يجب أن تبنى على علم دقيق وثيق بطبيعة الشعر العربي في مرحلته الاولى ، وهي مرحلة العصر الجاهلي ٠

فالعصر الجاهلي هو الذي وضع الاساس الذي قام عليه الشعر العربي كله ٠ وهو المرحلة التي تجلت فيها العبقرية العربية الخالصة في حالتها البكر بكل مزاياها وحدودها دون تأثير من عبقرية أخرى (باستثناءات قليلة جدا لم تؤثر في جوهره) ٠ فاذا أجدنا فهمه خلصنا الى التكوين الاساسي للعبقرية الشعرية العربية ، واستطعنا أن نتتبع بمزيد من الدقة والاصابة ماسيدخلها من التنمية والتحوير والاتساع والتعمق بعد تغير حياة العرب وعقولهم بالاسلام وما جاء به من مؤثرات مادية وروحية وثقافية ، وبعد اختلاطهم بغير العرب جنسا بعد جنس وثقافة بعد ثقافة الى يومنا هذا ٠

بل نحن نرى أن العيب الاكبر في كثير من الدراسات النقدية الحديثة التي وضعت على الشعر العربي هو انها لم تؤسس على هذا الفهم الدقيق للشعر الجاهلي ٠ وما أكثر ما رأينا من الخطأ والنقصان في الاحكام التي يطلقها واضعو تلك الدراسات ولايزال يتبرع بها كثيرون من كتابنا عن طبيعة الشعر العربي القديم ، وهي أحكام تنبع بكل بساطة من عدم اتقانهم دراسة الشعر الجاهلي ٠

لقد كنا ننتظر أمام تلك الاهمية الكبرى للشعر الجاهلي ان يكون احتفال الدارسين والنقاد به كبيرا في الكم والكيف معا ٠ لكن الحقيقة المؤسفة الدالة على مدى الخلل وعدم التوازن في تأليفنا الحديث هي عكس هذا ٠ أما من حيث الكم فان جميع ماكتب في نقدنا الحديث في دراسة الشعر الجاهلي ـ بجميع شعرائه ومجموعاته ودواوينه وقصائده ـ لا يبلغ ماكان ينبغي في نظرنا أن يكتب على شاعر واحد من كبار شعرائه في نفس العدد من السنين ٠

واما من ناحية القيمة فلا يزال خير ماكتب عنه وأحقه بالقراءة ماكتبه أستاذنا العظيم الدكتور طه حسين في « **حديث الاربعاء** » منذ ثلاثين سنة ٠ هذا مع أن تلك الاحاديث كانت باعتراف صاحبها فصولا صحفية خفيفة هدفها تقريب الشعر الجاهلي الى القارىء العام لا اتقان دراسته وتمحيص دقائقه ٠ كان أستاذنا نفسه أول من سجل هذه الحقيقة بأمانته المعهودة في مقدمته لحديث الاربعاء ٠ فأعجب العجب وأحزن الحزن أن تظل تلك الاحاديث بعد هذا العدد من السنين أجود ماكتب عن الشعر الجاهلي وأكثره نجاحا في استخراج أسرار الجمال فيه ولفتنا اليها وحملنا على الاعجاب بها والطرب لها ، على الرغم من كل ماقيل عن « سطحية » طريقته النقدية واعتمادها على الانفعالية القريبة لا على التحليل الدقيق ٠

***

يزداد عجبنا اذا تذكرنا حقيقتين أخريين هامتين ٠ **أولاهما** أن تلك الاحاديث كانت الاولى من نوعها في نقد الشعر العربي جميعه ، سواء منه ماكتبه الدارسون العرب وماكتبه غير العرب ، فكان محتوما أن تتصف بما يتصف به كل عمل رائد من حدود ٠ أما **الحقيقة الثانية** فيزداد القارىء لها فهما حين يقرأ مقالتنا هذه ويتدبر موضوعها الذي تدورعليه٠ وهذا كله لا يدل الا على العبقرية الفذة لذلك الناقد الاصيل وما وهب من طبع فني صاف وأذن موسيقية حساسة تغلب بهما على جميع العقبات الطبيعية والثقافية الى درجة تثير الاكبار والانبهار ٠

فما أشد حاجتنا الى أن نعيد تقدير الشعر الجاهلي

وننظر فيه نظرة فاحصة تزيد طبيعته الفنية استكشافا ، وخاصة فى هذه الايام التى أغرمنا فيها بالنقاش والجدل حول الشعر المنطلق (وهذه تسميتنا التى اقترحناها لشعر الشكل الجديد) ومدى موافقته أو مخالفته للطبيعة الاصلية للشعر العربى ، والى أى حد يدخل عليها التعديل ، وهل هذا التعديل هو تنمية مشروعة لتلك الطبيعة، أو هو لى وتشويه يقحم عليها عناصر تفسدها وتقضى عليها .

كل جدل يدور على الشعر العربى مهما يكن موضوعه ومهما يكن عصره يجب أن يستند على علم وثيق بالشعر الجاهلى . ومن هذه العقيدة نجمت مقالاتنا هذه . على أننا فيما تقدم منها قد قصرنا أغلب اهتمامنا على الجانب السمعى ، وذلك لاهميته الاولى . ففن الشعر يقوم أول مايقوم على **حاسة السمع** . لانها أداته الى النفوس ، وهو فى هذا يشارك فن الموسيقى ، ويخالف فنون الرسم والنحت والعمارة ، التى تقوم ثلاثتها على حاسة البصر . ومن هنا كان اهتمامنا الذى بذلناه فى استكشاف الوسائل السمعية التى يلجأ اليها الشعراء القدامى ، وبخاصة لجوأهم الى « الاونوماتوبية » أو محاكاة اللفظ بجرسه للمعنى .

لكن حاسة البصر لها دورها العظيم فى الشعر الجاهلى ، الى درجة لاتقل كثيرا ــ وأحيانا لاتقل بتاتا ــ عن دور حاسة السمع . ونحن نريد الآن أن نولى هذا الجانب البصرى اهتمامنا ، حتى نتبين المدى العجيب الذى بلغته حاسة البصر عند الشعراء الجاهليين من الدقة والارهاف ، ومدى تأثيرها فى تكوين الطبيعة الفنية الخاصة لشعرهم ، كيما ندرك هذه الحقيقة الهامة : أنهم يحاولون فى شعرهم أن يجعلونا «**نبصر**» الشىء الموصوف . بل ربما جاز لنا أن نقول انهم لما لم توجد لديهم الفنون البصرية من رسم ونحت وعمارة حاولوا أن يجدوا فى الشعر عوضا عن هذا النقص ، فجعلوا شعرهم يقوم بالوظيفتين معا : الوظيفة السمعية والوظيفة البصرية للابداع الفنى .

وامرؤ القيس حين يبدأ وصفه للعاصفة الممطرة فى معلقته بقوله :

أصاح ترى برقا أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبى مكلل

قد صرح بغرضه الفنى بجلاء لاجلاء بعده ان أحسنا فهم مايقول . فهو يخاطب كل من يسمع شعره ، ثم كل من يقرؤه : قائلا : أنت «ترى» هذا البرق الذى سأتحدث عنه وأصفه لك . ولا يكتفى بهذا الفعل « ترى » ، بل يقول « أريك » زيادة فى تأكيد غرضه .

مغزى هذا أن سامعا يسمع شعره الذى يصف هذا البرق ، أو قارئا يقرؤه ، ثم لايقف برهة بعد كل صورة وكل بيت لكى «يتخيل» مايعرضه من أوصاف البرق ومايصحبه من سحاب ومايتبعه من مطر وسيل ، « يتخيل » هذه المناظر تخيلا بصريا ، مثل هذا السامع أو القارىء لا يكون قد قام بواجب المشاركة الفنية التى يطالبه بها الشاعر مطالبة صريحة وينتظرها منه انتظارا حازما ويقوم وصفه كله على توقع قيامه بها ، اذ ذاك لا يكون قد استفاد من شعره شيئا مهما يبذل من جهد فى فهم مدلولاته اللغوية وتتبع معانيه الفكرية .

دعنا نشرح بالضبط ماذا نعنى بهذا « **التخيل البصرى** » المطلوب فى قراءة الشعر الجاهلى .

اذا قرأ القارىء المثقف هذه الجملة : « أناخ الاعرابى جمله ووضع عليه الرحل ثم ركبه » ، أو هذه الجملة : « تقدم المسافر الى شباك التذاكر فى المحطة واشترى تذكرة ثم ركب القطار » ، فأغلب مايحدث هو أنه يفهم الخبر المنقول فهما عقليا ، دون أن يتوقف ليحقق الصورة ، لانه لا يحتاج الى هذا التحقيق حتى يفهم المعنى ويفيد الخبر .

***

لكن هذا الفهم العقلى هو مايفسد علينا الشعر الجاهلى افسادا كبيرا . فالذى يحتاج اليه هذا الشعر ــ دائما وبلا استثناء ــ هو أن نتخيل المنظر الموصوف والهيئة المسجلة والحركة المنقولة تخيلا بصريا بكل تفاصيلها ودقائقها ، وان نتأمل ترتيب أجزائها ونتتبع تعاقب أحداثها بخيالنا البصرى . أى أن نغمض عيوننا برهة ننقطع فيها عن رؤية مايحيط بنا ــ حتى عن رؤية الورق والكتابة المطبوعة ــ لنستدعى المنظر الموصوف أو الحركة المنقولة بمخيلتنا البصرية التى تمكننا من استحضار الصورة المتذكرة للأشياء والاشخاص دون أن يكونوا ماثلين أمام عيوننا . وان نفعل هذا بأقصى مانستطيع من الوضوح والتحديد والاستيفاء . (فان سأل القارىء كيف نستطيع

أن نستحضر الى ذاكرتنا البصرية صورة لم نر مثلها قط ، كما لو وصف الشاعر حيوانا أو نباتا لانعرفه ، فهذا سؤال هام نؤجل الاجابة عليه الى ما بعد ، ونقتصر الآن على مارأى القارىء فى حياته صورا له أو صورا قريبة منه) ٠ وعلى درجة استجابتنا التخيلية هذه يكون فهمنا الكامل ، ثم تذوقنا وطربنا واستجابتنا الفنية القوية للشعر الجاهلى ٠

هذا العمل التخيلى الذى نريد من كل قارىء أن يفعله كلما قرأ شعرا جاهليا ، يشبه مايفعلهالطفل الانسانى فى سنيه الاولى ٠ فالطفل حين يسمع هذه الاقصوصة : « دخل الامير البستان فرأى فتاة جميلة تجلس تحت شجرة والدموع تجرى من عينيها فتقدم اليها الخ ٠٠٠٠ » ، أو هذه الاقصوصة : « وثب البطل على ظهر حصانه واستل سيفه من غمده وحمل على العدو الخ ٠٠٠ » فان هذا الطفل يترجم كل فقرة من فقرات هذا الكلام المسموع الى صورة بصرية يحققها بخياله البصرى ، ثم تتتابع الصور على مخيلته ، وبدون هذا العمل لا يستطيع الطفل أن يفهم الكلام المسموع أو يتتبع أحداثه ويستنبط معانيه ٠

ثم يتعلم الطفل بالتدريج كيف يستغنى عن هذه العملية ويفهم من اللغة رموزها العقلية ٠ لكن كل قارىء يستطيع اذا حمل نفسه على استعادة ذكريات الطفولة أن يتذكر مناظر بعينها رسمتها مخيلته البصرية لمواقف كان لها أثر بعيد فى نفسه مما سمع أو قرأ من الاقاصيص الشائقة والحوادث المثيرة ٠ فهو الى اليوم يستطيع أن يستدعى هذه المناظر التى كونها خياله البصرى الطفولى بتفاصيلها الدقيقة العجيبة ، التى يبلغ من دقتها أحيانا أنها لا تقل حيوية واقناعا عن مناظر واقعة شاهدها بالفعل ٠ بل ان الامر ليختلط علينا أحيانا فى تذكرنا لها فلا ندرى أشاهدنا هذا المنظر المعين فى الحقيقة الواقعة أم كان من نسج خيالنا الطفولى القوى ٠

وكاتب هذه السطور لايزال يذكر عديدا من المناظر التى رسمتها مخيلته البصرية حين كان يستمع فى سن السابعة وسن الثامن الى قصة **«عنترة بن شداد»** يقرأها أحد شيوخ القرية بصوته الرخيم على جمع من الفلاحين بين صلاة العصر وصلاة المغرب فى المواسم التى تخف فيها واجبات الفلاحة على أهل القرية ٠ وأغلب ظننا ان معظم القراء لديهم تجارب مشابهة ، وان يكن هذا عملا يحتاج الى تدريب على استدعاء الذكريات حتى يزداد تحددها وجلاؤها ٠

هذا التخيل البصرى هو مايجب أن نفعله فى قراءة الشعر الجاهلى ٠ الا أنه يحتاج منا الى جهد ومران وتكرار محاولة ، فالذى يحدث لنا حين نشب وننضج هو أننا نكتفى فى معظم سماعنا للغة وقراءتنا لها بفهم مدلولها الرمزى فهما عقليا ٠ وهذا فى الحقيقة هو ما وضعت له اللغة البشرية حتى تكون رموزا مختصرة توصلنا الى الفهم السريع للخبر دون أن نحتاج الى رؤيته بعيوننا توفيرا للجهد وتركيزا للفكر واستكثارا من التجارب التى نستطيع الاحاطة بها ونستطيع قبولها من الآخرين أو حملها اليهم ٠ فلو اننا ظللنا طول حياتنا محتاجين الى أن نقف أمام كل جملة نسمعها أو نقرؤها لنتمثلها تمثيلا بصريا لاضعنا وقتا طويلا ولم نحصل العلم الا تحصيلا بطيئا ولما وصلت اللغة الى مابلغته من النمو العظيم والتطور من المحسوسات الى المعقولات والخلوص الى دقائق الفكر وروائع التجريد التى يصعب أن يستحيل تحقيق ماصدقاتها فى حقيقة الواقع ٠

لكن هذا التخيل البصرى الذى نستغنى عنه حين نشب وينضج فكرنا هو ما لانزال نحتاج أشد الحاجة الى ممارسته حين ندرس الشعر الجاهلى ٠ ومن هنا يتجلى للقارىء صعوبة هذا العمل على المتعلم الناضج ومدى حاجته الى تكرار المحاولة وارغام النفس على التوقف للتحقيق البصرى ٠ وكم ألاقى من العناء فى حمل طلبتى فصلا دراسيا بعد فصل على هذا التخيل كلما درست لهم الشعر الجاهلى حتى لاضطر الى أن أقطع محاضرتى وأحفزهم المرة بعد المرة على أن يغمضوا عيونهم ويستدعوا هذا المنظر الموصوف الى مخيلتهم البصرية محاولا أن أقنعهم بأن الفهم العقلى لا يكفى أبدا لتفهم هذا الشعر والخلوص الى دقائقه المطربة خلوصا يحقق الاستجابة الفنية الغنية ٠

هذه الطبيعة البصرية التى وصفناها هى فى وقت واحد سبب من أهم الاسباب لروعة الشعر الجاهلى واتقانه وحد من أقسى الحدود التى تضيق عليه نطاق الخيال الفنى ٠ لكننا قبل أن نناقش هذه الحقيقة سنضرب عددا من الامثلة على طبيعة الخيال الجاهلى ٠

سوريا
المجمع العلمي العربي
العدد رقم 4_3
1 مارس 1947

الخيل والابل في الشعر الجاهلي

من جملة الأسباب التي أعانت الإنسان على التقدم في ميدان التفكير والحضارة تقدماً سريعاً أنه استطاع أن يتفهم نفس الحيوان، ويتعاون معه في ميدان العمل والرياضة واللهو. ولقد عرف تاريخ البشرية كثيراً من النفوس الكريمة عاشت متعلقة بالحيوان أشدّ التعلق كما عرف تاريخ الآداب العالمية عدداً حافلاً من غرر النظم والنثر في وصف الحيوانات المختلفة ومدحها المدح المنيف(١).

والأدب العربي – ولا سيما الجاهليّ منه – زاخر بوصف الحيوان الأليف وسباع البرّ. والقصائد العربية المخصوصة بالحيوانات تعدّ من أجمل الشعر وأظهره جودةً وطرافةً وحياة. وأولُ ما يميز الأدب العربي – ولا سيما جاهليه – من سائر الآداب العالمية الأخرى أنه عُني بوصف الخيل والإبل عناية عجيبة، وجعل الحديث عنها ملء القصائد والأسماع والأحاديث. ويذهب الأستاذ المستشرق آ. ج. آربري(٢) إلى أنْ ليس في آداب العالم أدب وصف الخيل والإبل ومدحها مثل ما وصف أدبُ الجاهلية ومدح. وليس شيء أدل على صحة هذا القول من أن ينظر المرء في الشعر الجاهلي: في المعلقات والمفضليات والأصمعيات والحماسة وما استُدرك في كتاب (الاختيارين)(٣) وغيرها من الكتب التي حفظت في بطونها تحف الجاهلية ليراها حافلة بوصف المطايا وامتداح الجياد الكريمة والنجائب. بل كان وصف المطية ركناً ركيناً في بنيان القصيدة

---

(١) نشرت مكتبة D. G. Barnes في لندن مجموعة شعرية عنوانها (Lords of Life) تحوي غرر القصائد المقولة في وصف الخيل في الخمسين عاماً الأخيرة. (٢) أستاذ الأدب العربي والأدب الفارسي في معهد الدراسات الشرقية والافريقية بلندن. (٣) طبع السيد معظم حسين نخبة من هذا الكتاب مشروحة وترجمها الى الانكليزية ونشرها في دهلي عام ١٣٥٦ – ١٩٣٨

الجاهلية . ولعل سير الخيل والإبل هو الذي أوحى الى العرب بأوزان الشعر وكان – بانتظامه ورشاقته – (ضابط الإيقاع) لأغانيهم وأشعارهم ، ولعل « كثرة الشعر الجاهلي – كما يرى سيد نوفل [1] – قد قيلت على ظهور الإبل والخيل وسط الطبيعة » .

ولم يُضعف الإسلام هذا الميل الجاهلي بل رعاه وزاد في إعزاز الخيل وأمر باتخاذها وإكرامها [2] . والأحاديث المروية عن الرسول الكريم (ﷺ) في خلق الخيل [3] والأساطير التي نجمت عنها [4] تدلّ على شغف العرب بالخيل وحرصهم على أن يجعلوها عربية المنشأ والموطن والجنس والدم .

ولم يفتر الشعراء والكتاب في العصر الأموي والعصر العباسي والعصور التوالي عن وصف الخيل والابل . وقصائد البحتري العديدة في وصف الأفراس هي من الحسن والدقة والرواء بحيث تستحق دراسة خاصة .

---

(١) راجع : شعر الطبيعة في الأدب العربي لسيد نوفل . مصر ١٩٤٥ . (٢) جاء في حياة الحيوان الدميري (ج ١ ص ٣٥٤) أن الرسول (ص) قال : إن المنفق على الخيل كباسط يده بالصدقة لا يقبضها . (٣) جاء في حياة الحيوان للدميري (ج ١ ص ٣٥٠) أن النبي (ص) قال : لما أراد الله أن يخلق الخيل أوحى الى ريح الجنوب إني خالق منك خلقاً فاجتمعي . فاجتمعت فأتى جبريل عليه السلام فقبض منها قبضة ثم قال الله عز وجلّ له : هذه قبضتي . ثم خلق منها فرساً كميتاً وقال عز وجل : خلقتك فرساً وجعلتك عربياً وفضلتك على سائر ما خلقت من البهائم بسعة الرزق ، والغنائم تقاد على ظهرك ، والخير معقود بناصيتك . (٤) روى الدميري (ج ١ ص ٣٥٤) عن ابن عباس أنه قال : لما أذن الله لابراهيم وإسماعيل برفع القواعد قال الله تبارك وتعالى : إني معطيكما كنزاً ادّخرته لكما . ثم أوحى الله الى اسماعيل أن اخرج الى أجياد فادعُ يأتك الكنز . فخرج الى أجياد ولا يدري ما الدعاء ولا الكنز فألهمه الله تعالى الدعاء فلم يبق على وجه الأرض فرس بأرض العرب إلا جاءته وأمكنته من ناصيتها ، وذللها الله تعالى له . قال الدميري : ولو ذكرنا ما قال الناس في ذلك وشرحناه بطوله لطال . فقد تكلم الناس في ذلك كثيراً وذكروا من خواص الخيل ومنافعها شيئاً كثيراً ليس ذلك كله مما تلتزم صحته .

ونحن في هذا المقال إنما نحاول أن نمتحن (أولاً) العاطفة التي ألفت بين قلب العربي والحيوان ونوازن بينها وبين عواطف الأمم الأخرى التي أحبت الحيوان وأكرمته ووصفته ، لنبرز المتشابه من عناصرها (أي العام الذي تشترك فيه كل النفوس البشرية) من الأصيل المميز لروح العرب ، الخاص بهم ، ونشير (ثانياً) الى الأسباب التي نظنها قد جعلت الأدب العربي يبذ كل الآداب الخصيبة الأخرى في اللهج بالخيل والإبل ووصفها وإطراء محاسنها .

لا ريب في أن منافع الحيوانات من أهم ما جعل العربي يعنى بها ويصرف اليها أكثر همه . وقد جاء في القرآن الكريم « أو لم يروا أنا خلقنا لهم مما عملت أيدينا أنعاماً فهم لها مالكون ، وذللناها لهم فمنها ركوبهم ومنها يأكلون . ولهم فيها منافع ومشارب ، أفلا يشكرون ؟ » وقالت العرب : إن الله لم يخلق نعماً خيراً من الإبل ، إن حملت أثقلت ، وإن سارت أبعدت ، وإن حلبت أروت ، وإن نحرت أشبعت[1] . والخيل كذلك كانوا يشربون ألبانها ويأكلون لحومها ؛ غير أنها كانت تعد — أكثر ما تعد — للحروب والغزو والكر والفر وإرهاب العدو والقنص واللهو ، وبخاصة للعدو السريع الذي يقرب بين المسافات الشاسعة القاحلة الظامئة التي كانت تفصل مضارب القبائل بعضها عن بعض ، ويجعل مواقع الغيث ومنابت الكلأ في متناول العربي حيث كان . وهذا ما حمل الشاعر الجاهلي على أن يفخر — بوجه خاص — برشاقة جواده وضمور بطنه وقوته وسرعة عدوه فيشبهه بالطائر يطير بلا جناح ، وبالكوكب المنقض وبقيد الأوابد . قال امرؤ القيس :

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وقال الأخنس التغلبي يصف فرسه[2] :

(١) نهاية الأرب للنويري ج ١٠ ص ١١٥

(٢) نخبة من كتاب الاختيارين ص ٥٥

تباعدني إذا ماشئتُ عنهم وتُدنيني إذا كرهوا اقترابي
وتُصدرني كما قد أوردتني كأني بين خافيتيْ عُقاب

واقتناء الحيوانات لمنفعتها امر شائع بين الأمم وما تزال أشدّ الأمم حضارة تعنى بالخيول والهررة والكلاب وبعض الأسماك والطيور وبعض الحيوانات الأخرى لما تجنيه منها من نفع وفائدة .

غير أن هذه الأمم المتحضرة قد تعنى بالحيوانات وهي مسوقة برغبة أخرى غير اجتناء المنفعة ، رغبة اللهو والزينة والترف . وقد عرف العرب هذه العاطفة وزادوا تعلقاً بالحيوان . وقد ذكر ذلك القرآن الكريم في مواضع عدة . قال تعالى : والأنعامَ خلقها لكم فيها دفءٌ ومنافعُ ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمال حين تُريحون وحين تسرحون . وأشار امرؤ القيس الى ذلك فقال :

كأني لم أركب جواداً للذةٍ ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

والولع بالحيوان من حيث هو متعة وزينة وسبيل للهو غير الولع به ولعاً (مجارياً) . لأن هذا الضرب الأخير لا يصدر عن الصدق والحاجة وهوى النفس بل هو شغف مخرف تسميه اللغات الأوربية (Snobisme) وهو أن تمنح ودّك من لا تريد لأنك لم تجد من تريد ، وتهوى الشيء وهواك غيره . وإنما يفعل اكثر الناس ذلك ليُروا أنهم ليسوا من المقصرين المتخلفين في هذه الحياة ، وأنهم كأمثالهم في العاطفة والسلوك . فالبنت الصغيرة تمنح ودّها الشديد لقطتها أو كلبها أو لعبتها لأنها لم تجد في أهلها (المنهمكين في شؤونهم) من يبذل لها كل الودّ الذي تريد . وحبها هذا — على قوته — مموّه مزيف . والقطة والكلب واللعبة ليست في واقع الأمر ، الشيء الذي تهوى ، وانما هي عوض وبدل من الشيء الذي تهوى . هذه العاطفة المموّهة ، هذا الولع (المجاري) من أقوى العناصر المقوّمة لولع الانسان بالحيوان لدى أكثر الأمم في العصر الحاضر . فثمت كل نجم تجد من يبذل عاطفته للحيوان لأن أمراً ما حال بينه

وبين أن يدلها للانسان . وشغف الصغار بالحيوانات معروف ، وحب النساء العقم أو المترملات للقطط أو الكلاب أو الطيور أو الجياد مشهور : يخصصنها بالاعتناء ، ويحدبن عليها حدب المرضعات على الفطيم . وعناية الرعاة (المنفردين) وأهل البر (المنعزلين) بحيواناتهم شديدة الظهور تسترعي الأنظار . وتعلق الجنود (البعيدين عن منازلهم) بخيولهم ، ومنحهم اياها الود الشديد والعاطفة المشبوبة وحزنهم عليها وغمهم إما جرحت أو قتلت يكاد يكون مضرب الأمثال [1] .

والولع الجاري أو (السدوبزم) من جملة البواعث التي زادت — على ما يبدو — تعلق بعض عرب الجاهلية بإبلهم وخيولهم ، ودعتهم الى أن يصرفوا اليها ما تدفق من عواطفهم الجياشة . فالقارئ للغزل الجاهلي يجد أن العاشق المشبوب العاطفة ، الخافق القلب لذكر الحبيب كان يجد في النزهة في الفلاة على ظهر فرسه أو ناقته مفرجاً لضيق صدره ، ومسلاة لأحزانه ، وإمضاء لهمومه . قال طرفة :

وإني لأمضي الهم عند احتضاره بهوجاء مرقال تروح وتغتدي

وقال علقمة الفحل :

فإنك لم تقطع لبانة عاشق بمثل بكور أو رواح مؤوب

وامرؤ القيس الذي اشتهر بوصف الخيل والابل كان يشكو تنكر الصحاب ويتهمهم بالتغير والخيانة :

اذا قلت هذا صاحب قد رضيته وقرت به العينان بدلت آخرا

كذلك دأبي : ما أصاحب واحداً من الناس الا خانني وتغيرا

وقد يفسر هذا الباعث النفسي طريقة بعض الشعراء الجاهليين في نعت الخيل والابل بصفات المرأة أو الصديق كقول امرئ القيس :

لها ذنب مثل ذيل العروس تسد به فرجها من دبر

(١) جعل أحد الكتاب الأمريكان تعلق الجنود بجيادهم حتى أنهم لا تطيب لهم الحياة إذا ماتت موضوعاً لرواية أخرجتها دور السينما وعرضت في سورية في العام الماضي .

وقول عمارة بن صفوان في وصف مطيته :

مشت مشية الخرقاء مال خمارها وشمر عنها ذيل برد ومنطق

تقلب للأصوات أذناً سميعة وتسمو بعيني فارك لم تطلق

وقول امرئ القيس :

وخرق كجوف العير قفر مضلة قطعت بسام ساهم الوجه حسان

يدافع أعطاف المطايا بركنه كما مال غصن ناعم بين أغصان

وقول عنترة :

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا الي بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان، لو علم الكلام، مكلمي [1]

ويرى الأستاذ (آربري) أن شعراء الجاهلية كانوا في الغالب ينعتون الخيل بصفات الصاحب والصديق المحارب ويخصون الابل بصفات النساء .

إن قراءة الشعر الجاهلي لتدل لاشك على أن (الولع الجاري) كان — في الجاهلية — من جملة البواعث لعطف العربي على الحيوان وتغنيه بوصفه . لكن هذا العطف الجاهلي هو من القوة والعمق بحيث يستبين للقارئ — في الوقت نفسه — أن هذا الباعث وحده عاجز عن خلق هذا العطف المتقد المتصل بل ان (المنفعة) و (اللهو) و (الزينة) و (الولع الجاري) جميعاً لا تكفي لتعليل شدة اتصال العربي بخيله وإبله ، وحبه لها ، وتلذذه بتصويرها . إن العاطفة القوية التي تستعد في القصائد المقولة في الخيل والابل إنما تصدر — فيما نظن — عن باعث آخر غير كل ما ذكرناه ، باعث أصيل في نفس العربي ، فطري في طبعه ، لا يشاركه فيه غيره من بني الناس .

هذا السبب الأصيل الذي قد يكون أشد البواعث وأقواها أثراً في إذكاء

(١) وقال البحتري في العصر العباسي :

ملك العيون فإن بدا أعطينه نظر المحب الى الحبيب المقبل

هوى العربي لجواده وناقته شديد الاتصال بعصره: عصر الجاهلية ، شديد الاتصال ببيئته: صحراء الجزيرة .

كان العربي في الجاهلية وثنياً لا يؤمن بانفصال النفس عن الجسد ، ولا ينقسم (وحدته) الى روح خالد وجسد فانٍ يزدريه الروح ويعاديه . كان لا يؤمن بالبعث ولا يتطلع الى ما وراء القبر ، معنياً بالزمان الحاضر يسعى فيه الى التلاؤم مع بيئته الطبيعية القاسية ومجتمعه البدوي البدائي . وكانت (مثالية) الحياة في عينيه إحسان هذه الملاءمة ؛ وكان يراها لا تتم الاّ بنموّ كل قواه الجسدية والنفسية جميعاً دون أن يشطر (وحدته) شطرين ودون أن يفضّل ميلاً على ميل أو غريزة على غريزة . والوازع الأخلاقي الضابط لأعماله هو التكيّف بحسب مقتضيات المحيط والساعة الحاضرة لا الحساب والعقاب في اليوم الآخر . فهو شديد البطش جبار في الحروب لأنَّ الحروب تتطلب ذلك . وهو ناعم رقيق القلب إذا رأى المحبوب لأنّ الهوى يدعو الى ذلك . هذه العقلية الوثنية الصحراوية التي تعيش في الحاضر ولا تفرّق بين الروح والجسم جعلته يحسّ بالشبه بينه وبين بعض الحيوانات التي تحيط به ولا سيما الابل والخيل . فهي مثله تعيش في زمن الحال لا في زمن الاستقبال ، وحياتها متوقفة على ملاءمتها لشروط البيئة . بل إن نظره الدقيق كان يريه أنها في كثير من الأحيان أصلح منه للحياة الطبيعية وأشدّ مقاومة وأهدى غريزة [1] : فلم يفطن قط الى أن الانسان سيد المخلوقات وأشرف الحيوانات ، وكانت نظرته الى الابل والخيل نظرة الصاحب للصاحب والأليف للأليف لا نظرة السيد المترفع للعبد الحقير . كان يرى فيها بعض صفات الانسان ويحبّ فيها هذه الصفات ويكرمها لأنها تملك هذه الصفات . بل كان يظن أنها نقلت إليه بعض طباعها وعاداتها

(١) وفي طبع الابل الاهتداء بالنجم ومعرفة الطريق والنيرة والدولة والصبر على الحمل الثقيل وعلى العطش (نهاية الأرب ج ١٠ ص ١١١)

جاء في نهاية الأرب (ج ١٠ ص ١١٠) : ليس في الحيوان من يحقد حقد الجمل . فقد قالوا ان العرب إنما اكتسبت الأحقاد لأكلها لحوم الجمال ومداومتها . وفي حياة الحيوان للدميري (ج ٢ ص ٢٠٧) أن الفرس أشبه الحيوان بالإنسان لما يوجد فيه من الكرم وشرف النفس وعلو الهمة . ومنها ما يعرف صاحبه ولا يمكن غيره من الركوب عليه . وفي طبع الفرس الزهو والخيلاء والسرور بنفسه والمحبة لصاحبه ؛ ومن أخلاقه الدالة على شرف نفسه وكرمه أنه لا يأكل بقية علف غيره .

ومن طبع العقلية الوثنية الصحراوية ألاّ تجعل قيمة الشيء في ذاته بل في نفعه وجدواه . فزيدٌ من الناس صديق البدوي ما دام ينفعه أو لا يعاديه أو لا يعادي قبيلته ، وينقلب بسرعة إلى عدوّ مبين إذا ما نشبت الحرب بين القبيلتين . وأولاد البدويّ أحب خلق الله اليه ما دام قادراً على إعالتهم . فاذا خشي الفقر والجوع وعجز عن ملاءمة البيئة الخارجية والساعة الحاضرة قتلهم وهو باك حزين . وفرس الجاهلي أو ناقته من أحب الأشياء اليه . وقد يؤثرهما على نفسه وولده لكن الجوع وقسوة الصحراء والكرم العربي الأصيل كل ذلك كان يدعوه إلى نحر فرسه أو عقر ناقته . فما أقسى حياته ، وما أشدّ ضراوة قانون الصحراء : الصديق يذبح الصديق بيده ويطعم الجياع من لحمه .

ولو أن الله سبحانه وتعالى خلق العرب غلاظ الأكباد ضعفاء الحسّ لهانت عليهم هذه الحياة الوثنية الصحراوية . لكنه فطرهم على رقة الشعور ورهافة الحسّ وعمق العاطفة . ولا شك أن البدوي كان — حين ينحر مطيته — يؤمن بضرورة الأمر ويفعله راغباً ؛ لكن هذا ما كان يمنعه قط من أن يتألم ويحزن ويُحسّ إحساساً باطنياً بقسوة الحياة . ومثل هذه العواطف الفائضة العنيفة المكبوتة كانت تجد متنفساً في حبّ الحيوان — ولا سيما الإبل والخيل — وفي الأنس بها والحديث عنها حديث الإلف والحبيب ووصف أعضائها وتصوير سيرها

ونشاطها في الغور والنجد . كيف لا وهو يلمح من عواطفها وإحساساتها ما يقربها الى نفسه ويصل حياتها بحياته ويمزج شعور الإنسان بشعور الحيوان .

هذه العقلية الوثنية الصحراوية بعيدة عنا بحيث لا نستطيع تصورها ، متناقضة الوجوه بحيث نشك في أمرها ؛ لكنها على كل حال عقلية ساكن الصحراء في الجاهلية . وهي التي جعلت حبه للحيوان متميزاً من حب الأمم الأخرى له . فإن كانت الأمم الأخرى في الماضي والحاضر تحب الحيوان لتنتفع به أو لتلهو أو لتتخذه أداة للزينة والجمال أو وسيلة للتعبير عن عواطف مضغوطة سُدَّ مُتنفَّسُها الطبيعي لسبب من الأسباب فإن العربي الجاهلي كان يُحبّ حيوانه وبخاصة إبله وخيله لكل هذه العوامل (بنسب متفاوتة طبعاً) ولعوامل أخرى لا تُرى إلا فيه ، ولا توجد إلا في عاطفته : ولّدتها حياته الوثنية وبيئته الصحراوية ونفسه الدقيقة الحس المتقدة الشعور . ولئن جعل الناس في العصر الحاضر يزدادون ولعاً بالحيوان كلما ازداد إقبالهم على سكنى المدن[1] واشتد بعدهم عن الطبيعة الحية فلقد أولع عرب الجاهلية به لأنهم عاشوا معه في قلب الطبيعة الحية : أنسوا به وأحبوه ورأوا في الخيل والإبل بعض صفاتهم فوصلوا حياتها بحياتهم وشعورها بشعورهم وحفظوا لها في شعرهم مكاناً أكرمْ به من مكان !

(لندن) خلدون الكناني

---

(١) يرى الأستاذ برتراند رسل في كتابه الجديد (تاريخ فلسفة الغرب) أن الإنسان كان في البرية سلطان الحيوانات فلما سكن المدن صار « سلطان الآلات » والآلات جامدة صماء وهو جسم حيّ ، لذلك أحسّ العزلة والفراغ وحنّ الى الاتصال بالحيوان والطبيعة من جديد .

«الخيميائي وحجر الفلاسفة»:
عودة الحكاية المسروقة

سعيد الغانمي*



يتعلق الحديث برواية «الخيميائي وحجر الفلاسفة» للروائي البرازيلي باولو كويلهو، التي ترجمها إلى العربية فارس غصوب، ونشرتها الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان حديثاً (١). ونريد في البداية أن ننوّه عن ثلاثة أشياء يتضمنها العنوان: الأول، أن هذه الرواية تعود إلى العربية، بعد جولة في عدد كبير من اللغات، بطريقة تذكّر بعودة الابن الضال، والثاني أنها تحيل إلى حكاية عربية سيعرفها القارئ في سياق المقالة، أمّا مفهوم السرقة، فنودّ أن نطمئن القارئ أن كاتب المقالة لا يفكر بأي معنى أخلاقي للسرقة، بل يرى بالعكس أن الأدب كلّه ليس سوى سرقات جميلة، ونصوص تختلس النظر إلى نصوص أخرى، وينحصر الأمر ببساطة بالإشارة إلى قصة «الرسالة المسروقة» لإدغار ألان بو.

منذ مفتتحها تضعنا رواية «الخيميائي وحجر الفلاسفة» أمام موضوعة التناص، إذ يشير المفتتح إلى أنّ أوسكار وايلد تصرّف بأسطورة نرجس. فبعد موت نرجس بكت عليه البحيرة، وتساءلت أوريياد، إلهة الغابات: فيم تبكين، أعلى جمال نرجس المفقود؟ قالت البحيرة: وهل كان نرجس جميلاً؟ قالت: إلهة الغابات: من يستطيع أن يقول ذلك أكثر منك؟ قالت البحيرة: لست أدري، ولكنني أبكي عليه لأنني كنتُ أتأمل في أعماق عينيه، كلّما انحنى عليّ، فتنه جمالي أنا.

مالذي يعنيه هذا المفتتح؟

هل أراد باولو كويلهو أن يكتب رواية جديدة عن نرجس، كما كتب عنه أوسكار وايلد في قصائده النثرية القليلة (٢)؟

هل أراد أن يستشهد بأوسكار وايلد ليقول إن نرجس نفسه لم يكن سوى وهم من أوهام نرجسية البحيرة نفسها؟... وهكذا تكون البحيرة قد أعطت نرجس نرجسيته... ولماذا التأكيد على نرجس وأوسكار وايلد، رغم أن الرواية لاعلاقة لها بعلم النفس والتحليل النفسي؟...

لنتأمل أولاً كيف وصل إلينا نرجس... لقد وصلت هذه الأفكار من خلال كتاب تعرف عليه الخيميائي، وهو شخصية من شخصيات الرواية، تظهر بعد منتصفها تماماً. ولذلك فهي أفكار تركت مكانها في الرواية وخرجت إلى مفتتحها... أفلا يعني هذا أن هذا المفتتح ليس بمفتتح، بل هو جزء من الرواية؟ لكننا لم نعرف دلالته حتى الآن... شخصية من شخصيات منتصف الرواية تهرب أفعالها وأفكارها إلى المفتتح، لتتحدث

عن اقتباس نص والتصرف به... ألا يوحي ذلك بأن بناء الرواية نفسه يمكن أن يكون قائماً على التناص، أي التصرف بنص سابق ما؟ ولكن أي نص؟ لنعرض في البداية أحداث الرواية، ثم نعود إلى معرفة النص المقصود.

كان سانتياغو الراعي يقضي لياليه مع خرافه في كنيسة مهجورة في إسبانيا حين داهمه الحلم عدّة مرات بأنه سيذهب إلى أهرام مصر وسيجد هناك كنزاً. يتردد بمطاوعة الحلم، لكن العجوز الغجرية تحثه على الذهاب، ويعطيه رجل عجوز، يعرف فيما بعد أنه ملك أسطوري، وأن اسمه ملكي صادق، قطعتي حجر اوريم وتوميم. يبيع خرافه ويعبر البحر إلى المغرب. في المغرب يعمل، بعد سلسلة من المغامرات التي يتعرض لها، لدى بائع بلور. ويبقى عدة شهور، ومن هناك يتوجه إلى مصر، في قافلة تقطع الطريق الصحراوي، وفيها يلتقي بالخيميائي الإنجليزي الذي يقوده عند وصول القافلة إلى مصر، إلى الالتقاء بالخيميائي المصري، وريث ذي النون المصري، وإلى خوض تجربة الحب مع فاطمة، الفتاة البدوية المصرية. لكن كيف يمكن لمن يبحث عن ذاته أن يعثر على الآخرين؟ يستمر سانتياغو في رحلته صوب الأهرام، بعد أن يتخطى عقبة القبائل المتقاتلة، واختبارات المتشككين واللصوص. وفي نهاية المطاف يصل إلى المشهد الذي وعده به الحلم تحت الأهرام. يحفر بحثاً عن الذهب، لكن حفنة من اللصوص تهاجمه، وتنتزع منه ما استطاع اصطحابه معه من ذهب الخيميائي المصري، وما ادخره من عمله لدى بائع البلور المغربي. وحين

ما هي، إذاً، الحكاية الأصلية لقصة البحث عن الكنز؟

هي بإيجاز حكاية مستمدة من «ألف ليلة وليلة»، ففي الليلة الحادية والخمسين بعد الثلاثمائة ترد «حكاية الحالمين» الآتية: يهاجم الفقر رجلاً مثرياً، يعيش في بغداد، حتى يلتهم كل ما يملك. وقبل أن يفكر بالاستجداء من الآخرين، يرى في المنام من يقول له: اذهب إلى مصر، وستجد هناك كنزاً. يذهب إلى مصر، لكنه لايجد مكاناً لإيوائه سوى المسجد الذي يقضي فيه ليلته. لكن سوء الحظ يلاحقه بجماعة من اللصوص تعبر من المسجد إلى بيت مجاور تطاردهم الشرطة، غير إنها لا تقبض عليهم، بل تتهم الحالم البغدادي بأنه منهم. يأمر ضابط العسس بجلده عدة أسواط، ويستفهم منه عن سبب مبيته في المسجد. فيرد عليه بأنه قدم لتوه من بغداد. يسأله الضابط: ولماذا جئت؟ يقول: لأنني حلمت بأن كنزاً بانتظاري في مصر، لكن يبدو أن الكنز الذي وعدني به الحلم هو هذه السياط التي نلتها منك. يضحك الشرطي المصري، ويقول له: يا قليل العقل، تصدق ما تقوله الأحلام. لقد حلمت مثلك بكنز في بغداد في المحلة الفلانية، والشارع الفلاني، تحت سدرة في بيت فلان، لكنني لم أكن غبياً مثلك لأذهب. والآن خذ هذه القروش، وعد إلى بغداد.

يعود الرجل البغدادي إلى بغداد. فقد كانت المحلة التي سماها الحالم المصري محلته، والبيت بيته، والاسم الذي ذكره اسمه، ومن تحت السدرة التي وصفها الحالم المصري في مصر، يستخرج الكنز الذي وعده به الحلم في بغداد.

إن الأدب كله ليس سوى سرقات جميلة ونصوص تختلس النظر إلى نصوص أخرى

يسأله زعيم اللصوص عن سبب مجيئه، يقول له: لقد جاءني الحلم، وأخبرني بأن كنزاً في هذا المكان بانتظاري. يأمر الزعيم رفاقه بالكف عنه، ويقول له: سوف تعيش وتتعلم أن لا تكون غبياً لتصديق الأحلام. لقد حلمت مثلك، عدة مرات، بكنز في إسبانيا في الريف في كنيسة مهدمة يؤمها الرعاة كثيراً، وفيها توجد شجرة جميز، تحتها الكنز. لكنني لستُ غبياً لأجتاز الصحراء بحثاً عن كنز وهمي. عاد سانتياغو إلى إسبانيا، إلى الكنيسة التي وعده بها حلم زعيم اللصوص المصريين، فقد كانت الكنيسة التي ينام فيها نفسها. وهناك وجد الكنز، ووجد فاطمة، وذاته، والخيميائي، وكل شيء، لأن الحياة كريمة مع من يعيش أسطورته الشخصية.

في الرواية إذاً قصتان هما: قصة البحث عن الكنز، وهي القصة التي تستغرق الفصول الأولى والفصل الأخير، وتتخللها القصة الثانية، وهي قصة البحث عن الذات، في رحلة البطل إلى الشرق بغية استكشاف معارفه الشرقية/ الإشراقية/ المشرقية. ولا يشعر القارئ في أثناء قراءته الرواية بوجود هاتين القصتين حتى يصل إلى الفصل الأخير. ففي هذا الفصل يتضح توازي القصتين إلى حد كبير، خصوصاً حين يكون القارئ على معرفة بالحكاية «الأصلية» التي تستمد قصة البحث عن الكنز وجودها منها. ولا تختلف قصة الرحلة كثيراً عن كتب الرحلات إلى الشرق، من أمثال أعمال هرمان هسّه، ولاسيّما «سدهارتا» و «الرحلة إلى الشرق»، وتشترك مع هذه الأخيرة في اسم البطلة وبعض التفصيلات الأخرى.

لدينا نسختان عربيتان من هذه الحكاية: النسخة الأولى هي الليلة ٣٥١ من «ألف ليلة وليلة»، طبعة بولاق، والثانية نسخة يرويها ابن عاصم الأندلسي في كتابه «حدائق الأزاهر». واستناداً إلى هاتين النسختين، سبق أن حللت هذه الحكاية بالتفصيل في كتابي «الكنز والتأويل»(٣)، ولكن هل توجد ترجمة لها إلى الإسبانية، لغة الرواية ومدار أحداثها؟ هناك نسخة ثالثة ينقلها الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس في كتابه «تاريخ عالمي للعار» (٤) عن الليلة نفسها من «ألف ليلة وليلة»، ولست متأكداً الآن ما إذا كان ينقلها عن ترجمة أنطوان غالان الفرنسية، أو عن ترجمة بيرتن الإنجليزية، لكنها رواية تختلف في بعض التفاصيل عن الروايتين العربيتين، كما تختلف في الأماكن والسند، إذ تنتهي بالمؤرخ الإسحاقي الذي يروي أنها حصلت على عهد المأمون، فضلاً عن أن اتجاه الحكاية يتغير من الغرب إلى الشرق، أي من بغداد إلى اصفهان، بدلاً من مصر.

إذاً فالتناص الذي بشر به المفتتح، هو مع «حكاية الحالمين» من «ألف ليلة وليلة». لكن المفتتح وعد بتعديل الحكاية كما عدّل أوسكار وايلد حكاية نرجس، وأضاف إليها، فهل وفى بوعده؟ في الواقع أن الرواية لم تغير من بنية «حكاية الحالمين» سوى أسماء الشخصيات والأماكن، وهذا شيء غير مهم في ذاته، واكتفت بأن وسعتها بإضافة قصة الرحلة إلى المغرب ومصر، والبحث عن الذات في أثناء هذه الرحلة. وهذا يعني أن التناص لدى كاتب الرواية هو التوسيع، وليس التفاعل الذي يعدّل النصين معاً.

ولكن هل تأتلف قصة البحث عن كنز مع قصة البحث عن الذات؟ في تقديرنا أن القصتين متعارضتان. فالأولى ذات دلالة شرقية إشراقية. أما الثانية فاستشراقية فعلاً، لأنها تعتمد دغدغه الخيال الغربي الهارب من الحضارة التكنولوجية إلى الشرق الوهمي الطافح بالأسرار الذاتية الغامضة. في القصة الأولى تتعلق المسألة بأهمية «الرؤيا» من حيث كونها صادقة أو كاذبة. أما الثانية فتتعلق بالبحث عن الذات. في الأولى تتراجع أهمية الشخصية باستسلامها إلى بنية الحدث الذي يعمل عمل الدلالة، في حين تتراجع البنية تماماً في القصة الثانية لتبرز أهمية الشخصية المفعمة بالقصدية الواضحة. وهذا هو سر التناقض الذي لايمكن ردمه بين القصتين. في القصة الأولى، المهم هو الكنز الذي يظهر كدال يتغير معناه بتغير الشخصية. وفي القصة الثانية، المهم هو الشخصية، ما دامت معنية بالبحث عن تحقيق الذات. البحث عن الذات بحث عن الشخصية. والبحث عن الكنز نكران للشخصية وتخل عنها. ولذلك فالقصتان تسيران في اتجاهين متعاكسين.

تحمل الترجمة العربية عنوان جنس أدبي هو (رواية فلسفية) ويحق للقارئ أن يتساءل هل هذا العنوان من وضع المؤلف أم المترجم أم الناشر؟ أغلب الظن إنه للمؤلف نفسه، لأنه يتكرر عدة مرات. ولكن ألا يمثل هذا العنوان التصنيفي تدخلاً من المؤلف في توجيه القارئ نحو طراز معين من التأويل؟ ثم كيف تكون الرواية فلسفية، أعبّر مضمون فلسفي أم عبر شكل فلسفي؟

يفرض المؤلف بهذا التصنيف على القارئ أن يؤول الرواية تأويلاً فلسفياً. أفليس للرواية، أو الحكاية، تأويل نفسي أو اجتماعي أو حتى سردي آخر؟... شخصياً حين تناولت تحليل «حكاية الحالمين»، وجدتها تؤكد أهمية الرؤيا، وتصرّ على إمكان أن تجتمع رؤيتان كاذبتان لتؤديا إلى رؤيا صادقة. كما وجدت جميع مفاصلها تصّر على اعتبار الكنز كنزاً لغوياً أو حكائياً. بعبارة أخرى، كان الكنز الذي تعد به الحكايه هو الحكاية نفسها، وقدرة السرد على تحويل الممتنع إلى ممكن. وأستطيع الآن أن أمضي إلى أبعد من ذلك في التأويل، فأشير إلى الشبه الكبير، في البنية، بين هذه الحكاية وقصة «الرسالة المسروقة» لادغار ألان بو التي شغلت عدداً من المنظرين بينهم: جاك لاكان، وجاك دريدا، وبربارا جونسن... وتتألف قصة «الرسالة المسروقة» من حدثين: في الحدث الأول يعلم الوزير أن الملكة متلهفة لمعرفة مصير رسالة تركتها مكشوفة على منضدتها، لعلمها أن أفضل مكان لإخفائها هو وضعها تحت الأعين حتى لايشك أحد في أهميتها، ولاينتبه إليها الملك الذي دخل مخدعها على غير توقع، فيستبدل الوزير الرسالة برسالة أخرى مشابهة لها. لا تعترض الملكة خشية إثارة ارتياب الملك. وفي الحدث الثاني يتابع المفتش دوبان إخفاق مدير الشرطة في العثور على الرسالة، في بيت الوزير، ثم يراها بعد ذلك مرمية في مجموعة أوراق على رف موقد الوزير. يعود إلى بيت الوزير ويلهيه ثم يستبدل الرسالة بأخرى شبيهة بها، يشير لاكان إلى أن محتويات الرسالة لن تعرف أبداً. ولا تتركز أهمية القصة في الشخصيات، بل في موقع الرسالة عند ثلاثة أشخاص في كل حدث، وتتحدد هذه العلاقات بالرسالة، استناداً إلى ثلاثة أنواع من النظرات: الأولى لا ترى شيئاً (نظرة الملك ومدير الشرطة) والثانية ترى أن النظرة الأولى لاترى، ولكنها تظن أن سرها في منجاة من الافتضاح (نظرة الملكة، ونظرة الوزير في الحدث الثاني)والثالثة ترى أن النظرتين الأوليين تتركان الرسالة الخفية معروضة (نظرة الوزير ودوبان). يرى لاكان أننا لن نعرف محتويات الرسالة لأنها تتصرف تصرف الدال عند كل من شخصيات القصة، فالنظام الرمزي في نظرية التحليل النفسي هو مكون الذات، وإذا كانت هذه القصة نموذجاً للتحليل النفسي، فإن التحليل النفسي ذاته يتكشف فيها بصيغة سردية حكائية(٥).

في «حكاية الحالمين» في ألف ليلة وليلة أو في الخيميائي أو في حدائق الأزاهر، أو لدى بورخيس، تدور القضية حول «رؤيا»، لانظرة. كانت رؤيا الحالم البغدادي أو سانتياغو كاذبة اضطرته أن يترك بيته (في المكانين: بغداد أو إسبانيا) ويرحل إلى مصر. وكانت رؤيا الحالم المصري كاذبة أيضاً، حين كذب رؤياه سلفاً وقص حلمه بالتفصيل الدقيق على الحالم البغدادي أو سانتياغو، وأن هذه الرؤيا لا تتحول إلى رؤيا صادقة إلا بعد وصول الحالم أو سانتياغو إلى بغداد أو إسبانيا. حينئذ يتولد عن مجموع رؤيين كاذبتين رؤيا صادقة، وإذا اتفقنا مع جاك لاكان في تأويله «الرسالة المسروقة»، بأن الشخصيات فيها ذات أهيمة ثانوية، وان المهم هو تعرف الرسالة، أو الحلم هنا، دليلاً، فلن يكون التوسع الذي تعرضت له الحكاية بالأمر الكبير. لقد بقيت بنية «حكاية الحالمين» في «الخيميائي»: كما هي في «ألف ليلة وليلة» بالتمام والكمال دون تغيير يذكر، إلا في حدود التغييرات الأسلوبية، كما فعل بورخيس. إذاً فما من تناص، كما وعد المفتتح، بل توسع فقط بإضافة قصة الرحلة. وغني عن البيان أن كتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي هو كتاب السرد الخالد، يقوم في الأصل على رغبته في النمو المطرد باستمرار، تعديلاً وتحويراً واقتباساً وتوسيعاً. إن كل قراءة لألف ليلة وليلة هي قراءة جديدة، ولا حصر لعدد النصوص التي تحاورت معه. وبالتالي، فرواية «الخيميائي»: هي جزء من أجزاء كثيرة تمردت على «ألف ليلة وليلة» بالتوسع والعنوان المستقل.

ترد على غلاف الكتاب معلومة عن أن الرواية نشرت في ٤٥ لغة، ولقيت نجاحاً كبيراً في كل مكان. أفلا يحق لنا أخيراً القول إن هذه الرواية هي حكايتنا العائدة إلينا بعد ان تجولت في ٤٥ لغة...؟

الهوامش

١- باولو كويلهو: الخيميائي وحجر الفلاسفة، رواية فلسفية، تعريب: فارس غصوب، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ١٩٩٦.

٢- سبق لكاتب السطوران ترجم هذه القصائد في مجلة «الثقافة الأجنبية».

٣- سعيد الغانمي : الكنز والتأويل: قراءات في الحكاية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣،ص ٧٧-٩١.

٤- الترجمة الإنجليزية للكتاب ص ١١١، طبعة بنغوين.

٥- رامان سلدن : النظرية النقدية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦، ص ١٢٧. ولمزيد من التفاصيل انظر كتاب بربارا جونسن :الا ختلاف النقدي، مطبعة جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٠.

* ناقد ومترجم عراقي - دار المعلمين - زوارة / ليبيا.



في القصة العراقية

كاظم سعد الدين



استأثر الحيوان بنصيب وافر من خيال الانسان . فوصفه وانطقه وجعله يتكلم مع بعضه ومع الانسان ليعبر بذلك عما يجول في خاطره هو . كان من جملة الحيوانات الطيور كالنسر والصقر والغراب والحمام والعصافير والافعى والفار والعنز والغزال والذئب والحمار . وللكلب قصص كثير في هذا الادب حتى ان بعضهم جعل له المذكرات واليوميات . اما الخيـل فنصيبها اوفـر ويتبادر الى ذهننا اول ما يتبـادر الحصان في ملحمة كلكامش وحصان طروادة ، حصان امرىء القيس وعنترة وغيرهما . وفي حكايات الف ليلة وليلة نقرأ عن الحصان الطائر ، وقد استعاره الشاعر الانكليزي جوسر في أحدى قصصه في مجموعة (حكايات كنتربري) .

كان للحصان شأن عظيم يوم كان للفروسية شأن . وفي بطون الكتب حكايات وطرائف عن الخيل ووفائها وذكائها امور كثيرة . انك تعطف على حصـان دون كيشوت وحمار صاحبه سانكو بانزا في صراع بطليهمـا ضد قوى خياليـة . ومنهم من اعجب به فجعل لـه مسلسـلات من القصص التي اخرجتهـا السـينما والتلفزيون مثل فليكا وجامبيون (أي البطل) والجواد الادهم (بلاك بيوني) الذي استطاع كاتبـه ان يوظفه ليكشف به عـن قطاعات مختلفة من المجتمع الذي ينتقل اليـه .

الحصان في عمره القصير يجـود بكـل طاقته ، مخلص لا يخاتل ، تياه يعرف جماله ، لكنه سرعان ما يشيخ فيهمل وينبذ ويموت منسيا . وقد وصـف الكاتب البولوني فلاديسلاف حصـانا يحتضر تعاطفت معه حيوانات الحقل وطيوره . هذه الحال اوحت لكثير مـن الكتاب ان يشـبهوا حيـاة الانسـان في المجتمع الاستغلالي بحياة الحصان : (انهم يقتلون الجياد) بعد ان تجود بنفسها وتشيخ بعد ذلك . انك لتتعاطف مـع المهر الذي غرق في النهر اثناء عبور مجموعة من الجيـاد التي وصفها شولوخوف في احدى قصصه القصيرة . اما حصان جيخوف فهو الوحيد الذي يستمع الـى ما يسرده صاحبه الحوذي من كآبة اوت طفلة ، فالناس كل مشـغول بامره .

في قصصنا العراقي ترد الخيل بصـورة تلفت

النظر . وقد تفاوتت وجهات نظر الكتاب اليها وتوظيفها في قصصهم كل حسب غايته . فيمكننا ان نقسم ذلك الى مايلي :

اولا : الخيل رمزا لفكرة
ثانيا : الخيل وسيلة للمقارنة بين وضعين .
ثالثا : الخيل وسيلة للوصول الى غاية .
رابعا : الخيل في الواقع .
خامسا : حياة الخيل تمثل حياة الناس .

اولا :

(أ) من روائع القصص التي تستعمل الخيل رمزا للوصول الى فكرة نضالية :

١ – « السيف » لعبد الاله عبد الرزاق . يصف فيها حصانا يقتاده صاحبه ليربطه الى جذع نخلة في منطقة ريفية. يظل الحصان اياما كثيرة مهملا ، يحز الحبل رقبته . ثم يعود الرجل غير ان الحصان يستطيع ان يقتله . ويقطع الحبل وينطلق ولا يمكن لاحد السيطرة عليه او ايقافه . غير ان طفلا يستطيع ان يوقفه ويقتاده ثم يركبه ويبتعد به . الحصان في هذه القصة يمثل الشعب . والرجل هو الانظمة البائدة التي كبلته واهملته بعد ان استغلته ابشع استغلال . استطاع اخيرا الافلات والانطلاق ولم يكن لتلك الانظمة المتمثلة بالرجل صاحبه السيطرة عليه مرة اخرى بل استطاع صبي ان يقتاده . الصبي هو الجيل الجديد ، الذي وضع الشعب ثقته به . الرمز موح ولكن بصورة غير مباشرة . سألت عبد الاله :

– هل يمكن ان تعتبر السيف والحصان رمزا لشيء واحد : الحصان عربي والسيف عربي ، دليل الاصالة والعزة ؟

– اجل هذا صحيح وهو ما قصدت اليه .

٢ – ومنها قصة (صهيل الخيول الجامحة) لناطق خلوصي . هي اربعة خيول سباق نافرة في الشوارع . يركض وراءها رجل اشيب حافي القدمين في يده سوط يحاول ان يضيق الشقة . بينه وبين الخيول حذر ان تبلغ الطرف القصي من الشارع حيث تستقبلها الارض الرحبة وعند ذلك تصبح مسألة السيطرة عليها حلما يأتي مالك الخيول ويصفع السائس ويشتمه . توضع خطط جديدة للحصار .. ومطاردة جديدة تتلو ذلك . تأمل السائس الخيول مليا ثم اغلق عينيه : آه لو تتوحد هذه الخيول الاربعة فتستحيل الى جسد واحد.. حصان واحد، بني قوي الجسد والقوائم ، يحمله فوق ظهره الواسع الى البرية حيث الهواء النظيف والفضاء الرحب يعبر به الحواجز ويطير به . يستعير اجنحة من طيور السماء ويستحيل الى براق او طائر خرافي هائل يحط به فوق قمم الاشجار العالية .

كان يمكن ان تنتهي القصة الى هذا الحد ولكنها استمرت واستمرت معها المطاردة والحصار من اجل اعادة الخيول الى الاصطبل بواسطة دفعها الى طريق ضيق وسد الطريق ذلك عليها بواسطة شاحنة وسيارة صاحب الخيول . تستسلم الخيول وتنقل في الشاحنة .

لو جعل القاص الخيل الجامحة ، وهي خيل سباق ، تعبر سيارة صاحبها ، ولا بأس ان يقع احدها على سيارته ويضعضعها ويتضعضع او يتكسر هو ايضا . فتحقق للسائس ، الذي هو اقرب الناس اليها الحريص عليها ، تحقق امنيته بالانطلاق والتحرر . لو فعل ذلك لاستطاعت القصة ان تدخل في عالم ارحب يوحي بالامل ، عالم لا يمكن ان ينسى . فصاحب الخيل يمثل الاستغلال والخيل تمثل الشعب الطموح للوثوب نحو الافضل .

٣ – وقريبا الى جو خيول السباق هذه تأتي (ساعات في حياة الفرس الذهبية) لموفق خضر . سائس يعشق الخيل . يسكن وزوجته في الاصطبل برعيان فرسا اسمها حميدة . يرزق الزوجان بطفلة يسميانها سوسن . تدوس الفرس سوسن، فتموت الطفلة . تكاد الام تجن ، غير ان الاب لا يهتم كثيرا فالفرس عنده كل عالمه . فهي اذا ما فازت في السباق فكأنما ستولد سوسن من جديد اكثر صحة وعافية مثل حميدة . ولكن الفرس تخسر فيروح السائس ينشج بقوة ويتذكر آنذاك ابنته سوسن .

سألت يوما موفقا :

– هل تعتبر الفرس بديلا لشيء آخر ؟

– الفرس يمكن اعتبارها رمزا للانظمة .

– وفوزها ؟

– معقد الامال وتعويضا عن سوسن . فاذا ما فازت فكأنما ولدت سوسن من جديد .

– اي ربط ! وما سوسن اذن ؟

– يمكنك ان تقول انها المقاومة الفلسطينية .

– الفرس لم تغلب وما عاد صاحبها مرفوع الرأس .

– الفرس هنا هي الانظمة المعول عليها خطأ . والامل معقود في ولادة جديدة ، من غير الفرس ، هي المقاومة الفلسطينية .

– اذن النشيج وتذكر وجه سوسن هما نوع من الامل ؟

– اجل .

– أليس الوصول الى الرمز صعبا ؟!

٤ – (السهم في الغابة) لاحمد خلف اقرب الى قصة السيف . فهنا يرمز للحصان بالسهم وفي تلك

بالسيف . وكلاهما يرمزان الى الشيء نفسه : الشعب والفارس هو قائده .

وسط غابة كثيفة ، ترك الفارس حصانه يعدو بحرية وانسياب مع حركة الريح . واضح ان الفارس يعرف طريقه الى هدفه .. لهذا كان يغني . يتساقط مطر ، غير ان الفارس يحس أن الظمأ سينال منه . وقد استبان بوضوح ان اختراقه للغابة لن يتأتى له بسهولة وبيسر ، فلكز الحصان وعاد اللكز ثانية وثالثة وتكررت الضربات الخفيفة . كانت حركات الحصان المطواعة تختل بين ضربة واخرى . فادرك الفارس الصعوبة فقال : لا محال .. لا محال ابدا . لم يكن ذلك مطرا بل فيض من الضباب يغطي اشجار الغابة وتخيلها . انه يخترق جدارا من اللهب الابيض . فالغابة والنخيل والمطر دلالة الخير غير ان ذلك مغطى بضباب المصاعب . ومع ذلك فقد ظل يواصل السير من اجل الوصول الى الهدف .

٥ ــ (الصبي والحصان الابيض) لهشام توفيق الركابي .
الرمز في القصة مباشر اكثر مما لدى عبد الاله واحمد خلف . فالصبي هنا يبحث عن حصان ابيه الابيض كالثلج بعد ان قتل ابوه الذي كان يحدث اصحابه عن اشتراك الجميع في موارد البلاد وحق كل فرد في اظهار جدارته وكفاءته من اجل غد افضل ومن اجل ان يسود العدل الاجتماعي لجميع الافراد . وكان يقول : اذا لم يكن الشعب واعيا منتجا الى اقصى حدود الطاقة فالكلام عن الحرية لغو وتضليل . انه يتحدث بلسان جمهور كامل وليس بلسان فرد . انه اشتراكي ملتزم . نظم الفلاحين اصحاب ابيه انفسهم في مزارع جماعية . فكأنهم صاروا يملكون حقلا واحدا لا مجموعة حقول .. يأتي جماعة الاب الى الابن يطلبون اليه الانضمام اليهم . غير انه يبحث عن حصان ابيه الابيض كالثلج . يأتي اليه الحصان فيركبه ذاهبا نحو قرية الفلاحين . فهو لا يستطيع الانضمام الى جماعة منظمة دون فكر هادف . لذا ركب افكار ابيه الناصعة البياض كالثلج ليواصل الرحلة مع الجماعة .

٦ ــ اما (حصان) موسى كريدي فهو بطل من نوع متميز وهو مثل فارسه منعم العز في خلفية من جمال الطبيعة . انها مسرح لهذا الحصان ولعبه وجريه غير انه انقلب الى ميدان معركة وصار منعم العز وحصانه هدفا لقناصة من الاعداء . يصاب منعم ويختفي بين الادغال . ولا يجد الاعداء غير الحصان الذي ابى أن يهرب دون صاحبه من المعركة . فينتقمون من هذا البطل . ينفذ فيه حكم الاعدام . عاد الفارس يحمل شيئا من الحصان ، عاد يحمل رائحة الحصان .

(ب) من القصص ما تستعمل الحصان رمزا للوصول الى فكرة هي الجنس :

١ ــ (الرحيل على جواد ادهم) لكمال لطيف سالم . ليس الجواد في هذه القصة بطلا بل القصة هذه تصور شخصا مستوحدا يشعر بالحنين الى زوجته وشوق الى انجاب الولد .

٢ ــ (المصباح) لغازي العبادي . قصة امرأة تركها زوجها . الخيل في القصة ترمز الى الرجل .. الزوج المفقود .. الحصان هنا رمز الفحولة .

ثانيا :

اما القصص التي تستعمل الحصان للمقارنة بين وصفين فهي :

١ ــ (الحصان) لمهدي عيسى الصقر .
حصان سباق شاخ . امر صاحبه السائس بالتخلص منه . وشيخ يسكن في بيت ابنه المتزوج . قال الابن لزوجته عنه : ارسلناه اليهم فاعادوه. يسير الخطان المتوازيان : خط الحصان وخط الشيخ . يدخل معهما في المنظر خط ثالث . خط الطفلة الحفيدة . حوار حول العصافير . تلتقي الخطوط الثلاثة عندما يطرد الحصان من الاسطبل . ويقترب من باب الحديقة . حوار بين الطفلة والشيخ . في وصف الشيخ الحصان وصف لحاله :

ــ لقد هرم .. ولم يعد يريده احد .
الطفلة ــ لماذا لا يريده احد ؟
الشيخ ــ لم يعد ينفع .
ــ لنفتح الباب
ــ ارفعي المزلاج

ولكن الحصان تحرك مبتعدا عن انظارهما بدل ان يدخل . ينهار شيء ثقيل على الارض في الخارج . يعرف الشيخ انه موت الحصان . تلح الطفلة على رؤيته وهي لا تعرف مصيره طبعا . يحاول الشيخ بمختلف السبل ابعاد فكرها عنه .

ــ جدي ، اين ذهب الحصان ؟
ــ ذهب لينام .
ــ لينام ؟
ــ نعم .. وهو لا يحب ان يراه احد وهو نائم .
عاد الابن وزوجته .
الابن ــ من فتح الباب ؟
الابن ــ انا فتحته .
ــ لماذا
ــ ليدخل الحصان .
الزوجة ــ الم اقل لك ؟
الابن ــ اي حصان تتكلم عنه .
الابن ــ حصان عجوز مريض مر في الصبح من هنا .

ـ وهل دخل الحصان ؟
ـ لا .
الزوجة ـ هل صدقتني .
واجه الابـن اباه في حنق : تهيأ عصر اليوم الـى بيب اخي سالم .. لقـد سأل عنك .
لم يقل الاب شيئا . اطرق . الجلد المجعد لخـده الايسر ارجفته تشنجات سريعة متلاحقة . لقد حانت نهاية الحصان الاخر . في مثل هذا الحوار البسيط بناء هندسي محكم بديع فيه انسانية رائعـة مؤلمـة عـن النهاية .. نهاية الحياة .. عند اناس لا يهمهم سـوى النفع الاني ..
٢ ـ (القطاف) قصة لطفية الدليمي . يمكن ان تعـد هذه القصة نقطة تحول عظيمة في قصصها الممزوجة بالشفافيةوالشاعرية ، الشعر هنا لم يطغعلىالقصة مثل بقية قصصها والاسلوب الشفاف مازال يتحكم في بنائها . بل يمكن ان تعد هذه القصة من روائع قصص الواقعية التي تبوء الكاتبة مكانة لائقـة بين كتاب القصة المتميزين .
رجل انتزعت الثورة ارضه . سقط ذات يـوم جمحت فرسه فالقته ارضا . اجفلها هدير مكائـن الاصلاح الزراعي . فاصبح عاجزا لا يستطيع السير الا بعكاز . في ايام جني التمر يأتـي العمال بجمع مـا جنوه ولم يبقى له بعد ذلك غير زوجته الفتية وفرسـه واولاده الثلاثة من زوجته الاولى . الزوجة الفتية كانت تحب ويحبها (جميل) موظف الاصلاح الزراعي الذي نفذ القانون في ارض عمه . الزوجة والفرس حبيستان . القصة موازنة بين حياتين . حياة الزوجة الفتية وحياة الفرس .
ـ انني اراك مللت لطول ما اعتنيت بي وبها ؟
ـ ومن تراه سيعتني بكما غيري ؟
ـ عليك ان تحبيها لانها اهل للمحبة .
ـ انا احبها ولكن ما الفائدة . نربي فرسا معطلة . لا تمتطى . ندللها ونرعاها ثم نسجنها .. ما الفائـدة ؟
اسقطت القاصة حياة الزوجة على حياة الفرس بصورة جميلة غير مفتعلة . اقتربت الزوجة مـن الفرس تخاطبها :
ـ كم سيطول حبسك ؟
وتخاطب زوجها ـ اطمئن ... انا ايضا سأعمل معهم لننجز القطاف .. فلا تقلق . اظنك تسـتطيع الاعتماد علي .
ـ لا ، هذا غير مناسب . انت تشرفين على العمل فقط . وتذهب . وهنا تلتقي بجميل . ويثير اللقـاء كوامن النار . غير ان الزوجة الفتية عفيفة شأن الفتيات القرويات وغيرهن . ينتهي الماضي بوضع حد صارم لـه :
ـ لن ايأس ولن اخلو من امل و ..
ـ اني زوجة عمك يا جميل .
ـ اعلم .
وعندما اختفى في عطفة الدرب اجهشت بالبكاء .
وتدفع الرجل نصف المقعد غيرته علـى زوجتـه الفتية وحبه للتسلط ان يتبعها على فرسه الى البستان حيث جنـي التمر . رأى المكائن وسـمع هـديرا في الحقول . لعله خشي ان تصاب الفرس بالذعر مرة اخرى وهو منفعل هائج العواطف . نزل عنها . سـال عرق غزير على جسمه . خطا نحو الجدول وئيدا ليبترد . زلق وسقط وسط الجدول لا يستطيع حراكا .. صرخ طالبا الاغاثة ... ضاعت صرخته في اشتداد صهيلها .
٣ ـ (الفرس المحتضرة) لموفق خضر . مقارنة مباشرة بين حالتين : حياة قلقة غير مطمئنة تتمثل في عاملـين مكلفين برفع انقاض اسطبلات قديمة . هنـاك فرس عجوز تركت لانها لم تعد صالحة للسباق . قال احد العاملين :
ـ انها وحيدة وهزيلة مثلنا . هل تبصر حالنا نحـن ؟ اننا وحيديـن مثـل هذه الفرس . نسـابق ساعات الزمـن لناكل ما يسد رمقنا ورمق اولادنا . انا لي اولاد كثار . غير اننا حـين نتعب في النهايـة نترك وحيديـن مثل هذه الفرس وسط الانقاض .
فيجيبه الاخر متكلا :
ـ فلنحمد الله على كل حال .
ويحمده لانه يستطيع ان يعمل وكله امـل ان تبدل الحياة الى افضل فيقول :
ـ اقول احيانا : متى يكبر هؤلاء الاولاد ليسابقوا احسـن مما كنت اسابق به الحياة .. ربما ستكون الحياة اروع بالنسبة ..
ـ شيء اكيد انها افضل وقد اضحت فعلا افضل بفضل انتمائهم واتحادهم في نقاباتهم ورعاية الدولة لهم .
قالت القصة هذه الاشياء بصورة مكشوفة مباشرة ما لم تقله القصص الاخرى .
٤ ـ (الخيول) لعبد الرحمن مجيد الربيعي . القصـة بثلاثة خطوط : الخط الاول لمسافر عربي في اوربا يكتشف خواء الحياة فيها وتفاهتها وجوع شبابها لكل شيء وضياعهم .
الخط الثاني للزير سـالم المهلهل واهله وحروبه واندفاعه على ظهور الخيل .
الخط الثالث : المزاوجة بين الخطين . ولكـن لا يمكن ان يلتقي الاثنـان داخليا رغـم التفاهـم بينهما ظاهريا .
٦ ـ (ساعات كالخيول) لمحمد خضير . تبين حيـاة اضحت من الماضي معلقة بخيط الـى الحاضـر متمثلا بمصلح ساعات قديمة كان يشتغل اول امره بتهريب الخيول في السـفن الى خارج الوطن .

يشبه الساعات بالخيول ، دقاتها بوقع سنابكها . روعة القصة تتجلى بروعة الاجواء والوصف والحوار حيث كل كلمة وصورة وحديث منحوتـه نحتـا لتبني صرحا ممردا اذا خلعت منه حجرا بان العيب كانه سـن مخلوع في وجه صبوح .

ثالثا :

الخيـل وسيلة للوصول الى هدف :

١ ـ (شبكة الحصاد) لكاتب هذه الدراســة

قصة صراع صامت بعد ثورة ١٩٥٨ مباشرة بين الفلاحين الذين حصلوا على الارض وبين الاقطـاع المتمثل في القصة . بحميد الذي جـاء في يـوم الحصـاد يستفز الفلاحين بالتحرش باحـدى العاملات البدويات اللواتي جئن للعمل في نقـل الحصاد . كان بتحرشه بها يريد افتعال معركـة فهو يعرف انهم لـن يصبروا على تصرفاته وقد يضربه احدهم فيروح يشكوهم فيؤدي بهم الـى التوقيف كي يعيقهم عـن الحصاد . الفلاحون في حيرة من أمرهم : هل يطردونه ويخسرون حصاد الموسم مقابل الحفاظ على كرامتهم من المهانة . ام يسـكتون ويقبلون المهانـة . ولـن يقبلوا . تستعمل البدوية حصانا لنقل شباك الحصاد من الحقل الى البيدر ويستعمل حميد حصانا اخر . وبـين البيدر والحقـل يقـوم الاثنان بمسابقات وحركات على ظهري حصانيهما . تستطيع البدوية ان تقلب حميد وشبكته من فوق ظهر حصـانه فتجعل منه اضحوكة الجميع وتخزيـه فيولـي مبتعدا تاركـا حصان الفلاحين الذي استعمله . وبذلك تكفيهم الشر وتحل الازمة المؤقتة آنذاك .

٢ ـ (فارس الجواد الادهم) لسلمان على التكريتي .

تتمثل فيها الفروسية والشهامة ، يقدم فارس خارج على القانون (ايام العهد الملكي) على جواد ادهم . يجد رجلين يحفران قبرا لفتاة . يستطيع ان يعرف مصير الفتاة الجالسة على حافة قبرها تنتظر صابرة . يخطف هـذا الفارس بندقية احدهما ويجبرهما على سـرد قصتهم . الفتـاة متهمة في عفتها يطلب منهما الزواج بالفتاة تحققا لامرها . يثبت فعلا بطلان الاشاعة ونظافة سمعتها .

٣ ـ (الفرسان) لخالد حبيب الراوي .

حبيبان هاربان من الشيخ وجماعتـه . يتبعهم فرسان الشيخ يهزمهم الحبيب العاشق . يتبعهم مرة اخرى اخوة الحبيبة ، يسمعونه يغني علـى انغام ربابته ظلم الشيخ لهما والتجائهم الـى جماعة اخرى . يعطف ابناء عمه عليه وعلى اختهم . ولما يأتي الشيخ مرة اخرى بجماعة اكبر يهزمهـم ابناء العم شر هزيمـة . القصة من حكايات البدو وليس للقاص فيها سوى النقل وهي تختلف تمام الاختلاف عـن قصص خالد حبيب التالية حيث تتميز باسلوبه الخاص .

٤ ـ **قصة : محســن الخفاجي**

قصة صبي كان اخوه الاكبر يطلب اليه ان يكون شجاعا . ويستطيع الصبي ان يثبت ذلك بتعلمه ركـوب الخيل ، والسباحة زيادة على ذلك . غير ان الاخ الاكبر ميت الآن والصغير فرح لبلوغـه الهدف الذي كان يرغب فيه اخوه . انها تذكرنا بالخط والنط والسبح في الشط .

رابعا :

الخيل في الواقع

عبر عن هذا الواقع خير تعبير العامـل في قصـة (الفرس المحتضرة) لموفق خضر . فبعد حياة العز ، ذل. تنتصب امامنا صورة (الجواد الادهم) .

١ ـ (خيول مسنة) لغازي العبادي .

القصة عن حصانين من خيل السباق . غير انهما بعد ان تمر الايام يؤلان الى جر عربة ، ثم يطردان، لينفقا ويتحـولا الـى وليمـة للغربان والحـدا والكلاب .

٢ ـ (الحصان) لمالك المطلبي .

يجلب هذا الحصان انتباه الجميع فهو يملأ الريف الجنوبي بكل جماله عملا وصخبا وجريا وصهيلا. يأتي صاحبه حاملا ماء وفرشاة ناعمة ويتكلم معه ... يتألق الجواد متكبرا نظيفا .. ثم يحدث ما يحدث لكل الخيل ..

ـ هل للجياد سوق ؟

بدل ان يذهب للحقول يظهر الحصان في شوارع حي الاصلاح الزراعي مكدوحا مغبرا. تشققتغرته جروح عديدة ... ثم يطرد ويحصب ويضرب بكل شـيء . يحاصره الجميع دون رحمـة ، كأنه عدو ، وكأنه لـم يكن بطل الامس ومثار الاعجاب . ثم تأتـي سـيارة ازبال وتدوى في الرأس طلقة بين العينين .

٣ ـ (سقوط حصان حسـن المشاي) لكاظم الاحمدي

تتميز هذه القصة عن غيرها باسلوبها وافادتهـا من تراث الحكاية الشعبية . زوجة ينتابها القلق. لذا فهي تنتظر ... تنتظر زوجها .. ليسـت همومها وقلقها على زوجها بل علىالحصان المريض: تخشـى ان يموت . فهـو عائلهم منـذ خمس سنوات . يجري حوار بين الحصان وصاحبه . يكشف الحوار عما يدور في فكرالرجل واستعراض قيم الانسان . يعامل الحصان كأنه انسان صديق حميم يترتب عدم التفريط به . غير ان الحصان يتمرد على صاحبه الجديـد . فيهرب ويعـود قصص تستعير وضع الخيل لتعرض وضع البشر :

خامسـا :

قصص تستعير وضع الخيل لتعرض وضع البشر :

فكما استفادت (انهم يقتلون الجياد) لقطة واحدة يقتل فيها جواد بعد ان تستنفذ قواه تستعرض الرواية حالة الانسان في مجتمع استغلالي الى ابعد حدود الاستغلال . سباق ولكنه ليس للخيل وانما للمطاولة في الرقص ، الفائز يحصل على جائزة . غير انه لا يحصل منها في النهاية على شيء . يستقطع منها بل كلها للمصاريف : الاقامة ، الطعام الى غير ذلك .

مثل هذه القصص ، الخيل ليست ابطالا انما تذكر في العنوان او في جمل عابرة من اجل ان توحي بالجو الذي يريده الكاتب لقصته (جواد السحب الداكنة) لعبد الجليل المياح .

هي الرواية الوحيدة التي تتناولها الدراسة عن بدوية اغتصبها حضري . حملت منه وهربت من اهلها على جواد نقلها الى حياة كأنها ملبدة بالسحب الداكنة . تنتقل من مبغى الى آخر وهي تبحث عن الذي اغتصبها لتقتله . غير انها تنجح في النهاية . وتجد ابنها الذي اختطفه ابوه منها وهو صغير . تعيش معه تسنح لها فرصة قتل الذي اعتدى عليها غير انها تطرده فحسب . القصة انعكاس مرعب لايام المباغي التي أزيلت .

هناك قصص كثيرة تذكر فيها الخيل لاسباب كثيرة في العنوان وفي المتن تشبيها او استعارة كما في قصة خالد حبيب الراوي (الخيول تركض والفرسان يضحكون) و (تاريخ القتلة) لجمعة اللامي حيث تشير الفاظ المهر والجواد والفرسان الى القوة الفكرية السياسية . وقصة (الحصان الجامح وقبيلته) لسميرة المانع . وفي قصة (رغبة القرد) لمحمد خضير ترد الخيول في صورة على حصيرة جدارية لتبين الفحولة عند الرجل .

اما قصة (الحصان الاخضر) لمنير امير فهي مجرد وصف لحصان يلبس ثوبا اخضر في مواكب تشبيه معركة الطف وخوف طفلة منه لانه غريب الهيأة .

المصادر :

١ ـ السيف . عبد الاله عبد الرزاق مجموعة لاوفيليا جسد الارض وزارة الاعلام ١٩٧٦ ص ٥ ومجلة الاداب العدد الاول ١٩٧٣ .
٢ ـ صهيل الخيول الجامحة . ناطق خلوصي . الفكر الجديد عدد ٢١٠ تاريخ ١٩٧٦/٩/٢٥ .
٣ ـ ساعات في حياة الفرس الذهبية . موفق خضر . مجموعة نهار متألق ١٩٧٤ ص١٩ .
٤ ـ السهم في الغابة . احمد خلف . مجلة الف باء .
٥ ـ الصبي والحصان الابيض . هشام توفيق الركابي . مجلة الف باء .
٦ ـ الحصان . لوسي كريدي . مجموعة قصص مختارة من ادبنا القومي والاشتراكي ١٩٧٧ ص ٣٩٣ .
٧ ـ الرحيل على جواد ادهم . كمال لطيف سالم . ١٩٧٦ ص ٢٧ .
٨ ـ المصباح ـ غازي العبادي . مجلة الف باء .
٩ ـ الحصان . لمهدي عيسى الصقر . الاداب العدد ٧ عام ١٩٧٢ .
١٠ـ القطاف ـ لطفية الدليمي ـ ملحق الثور قعدد ٧ تاريخ ٥ تشرين اول ١٩٧٨ .
١١ـ الفرس المحتضرة . موفق خضر . مجموعة نهار متألق ص ٣١ .
١٢ـ الخيول . عبد الرحمن الربيعي . تونس ١٩٧٦ .
١٣ـ ساعات كالخيول . محمد خضير . في درجة ٤٥ مئوي ١٩٧٨ ص ٧١ .
١٤ـ شبكة الحصاد ـ كاظم سعد الدين . كتبت عام ١٩٦٠ ونشرت في جريدة الشعب ٦٧/١٠/١ .
١٥ـ فارس الجواد الادهم ـ سلمان على التكريتي ـ مجلة المثقف ١٩٦١ .
١٦ـ الفرسان . خالد حبيب الراوي . الثورة العربية ٢٨ /١٠/ ١٩٦٤ .
١٧ـ قصة لمحسن الخفاجي . فاتني اسمها وعدد مجلة الاقلام .
١٨ـ خيول مسنة غازي العبادي . الف باء .
١٩ـ الحصان لمالك المطلبي . الف باء عدد ٤١٥ تاريخ ١ أيلول ١٩٧٦ .
٢٠ـ سقوط حصان حسن المشاي . لكاظم الاحمدي مجموعة هموم شجرة البمبر ١٩٧٥ .
٢١ـ جواد السحب الداكنة ـ عبد الجليل المياح ١٩٦٨ ■
٢٢ـ الخيول تركض والفرسان يضحكون ـ خالد حبيب الراوي مجموعة القناع ١٩٧٠ ص ٤٣ .
٢٣ـ تاريخ القتلة ـ جمعة اللامي . مجموعة من قتل حكمة الشامي ١٩٧٥ ص٧٢ .
٢٤ـ الحصان الجامح وقبيلته ـ سميرة المانع مجموعة الغناء ١٩٧٦ ص ١٩ .
٢٥ـ امنية القرد ـ محمد خضير ـ مجموعة المملكة السوداء ١٩٧٢ .
٢٦ـ الحصان الاخضر : مجموعة قصص كتبت كل قصة بالاشتراك . ناجي جابر ، منير امير ، عبد الله جواد . عبد الله حسن ١٩٥٦ .

السعودية
الراوي
العدد رقم 21
1 سبتمبر 2009

الدراسات السردية العربية
– واقع وآفاق –

عبدالله إبراهيم

1 – مدخـــل:

ظهرت «الدراسات السردية» المتخصصة في النقد العربي الحديث خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وشُغل بها كثير من النقاد العرب بين رافض لها أو آخذ. وهذه الحقيقة التاريخية ينبغي ألا تطمس أمرين أساسيين في هذا الموضوع، أولهما أن عناية النقد بالآداب السردية قديمة في الثقافة العربية، وثانيهما أن الاضطراب لم يزل يعصف بالدراسات السردية التي لم تستقر فرضياتها الأساسية، ولا مفاهيمها، ولا طبيعة العلاقة بينها وبين الأدب الذي تقوم بتحليله.

من الصحيح أن طريقة النظر إلى النصوص السردية تغيرت جزئيا، لكن ثلاثة عقود من الممارسة النقدية كان ينبغي أن تفضي إلى دراسات متماسكة تقدّم رؤى مختلفة للآداب السردية ووظائفها، وتحدث تغييراً في الدرس

الجامعي الذي لم يزل يئن تحت وطأة المفاهيم القديمة للنقد. وينبغي القول أيضاً: إنه لم تُقبل نظريات النقد الحديثة بصورة كاملة في الأوساط الثقافية والجامعية؛ وذلك أمر يتصل بعدم تبنّي فكرة الحداثة في تفاصيل الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية. ثمة دراسات سردية متفرقة، وتحليلات معمّقة، لكن انغلاق مجتمعاتنا على نمط تقليدي من الفكر والعلاقات أدى إلى عدم اعتراف بأهمية هذه الجهود المتناثرة، بل هي تتعرض لمزاحمة خطيرة من الفكر التقليدي الرافض لكل ما هو جديد بدواع كثيرة.

انشطرت المواقف حول الدراسات السردية، فمن جهة أولى سعت تلك الدراسات إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانطباعات الشخصية، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة، إلى تحليل الأبنية السردية، والأسلوبية، والدلالية، ثم تركيب النتائج التي تتوصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكونات النصوص السردية. ومن جهة ثانية حامت الشكوك حول قدرتها على تحقيق وعودها المنهجية والتحليلية؛ لأن كثيراً منها وقع أسير الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات السردية دون الأخذ بالحسبان اختلاف السياقات الثقافية للنصوص الأدبية.

وحينما نروم وصف واقع «الدراسات السردية» في النقد العربي الحديث، فنحن بإزاء اختيارين، فإما أن نتعقّب خطياً جهود النقاد المعاصرين بطريقة مدرسية، أو أن نتخطّى ذلك ونستفيد من مكاسب التاريخ الحديث للأفكار، حيث تصبح الظاهرة المدروسة موضوعا لتحليل متنوّع الأبعاد والمستويات. والاختيار بين هاتين الطريقتين هو اختيار بين رؤيتين وموقفين، فتبنّي معطيات تاريخ الأفكار الخطّي سيدفع بفكرة الوصف دون القيمة، والأخذ بمكاسب التاريخ الحديث للأفكار الحديث سيدفع بفكرة التحليل والاستنطاق واستنتاج المعرفة إلى مداءاتها القصوى؛ ذلك أن علاقة النقد بالأدب ليست علاقة حيادية وشفّافة، إنما هي علاقة تلازم وتفاعل، فهما يتحاوران ضمن نظام ثقافي موحد من الإرسال والتلقي. ولا أجد جدوى معرفية من الأخذ بالاختيار الأول، اختيار الوصف والمعاينة المجردة، إنما أدعو إلى توظيف الإمكانات المتاحة للاختيار الثاني، فذلك سيجعل من «الدراسات السردية» موضوعاً لتحليل متشعب يستكشف واقعها، ومشكلاتها، ورهاناتها، وآفاق تطورها، ضمن سياق الثقافة العربية الحديثة

2 – المرجعيـات:

حينما نبحث واقع «الدراسات السردية العربية"فليس من الحكمة تخطّي المرجعية النقدية الحديثة، فالتطورات التي عرفتها نظرية الأدب في القرن العشرين جهزت"السردية» بكثير من الركائز الأساسية

التي أصبحت من أركانها الأساسية. ومعلوم أن مصطلح «السردية Narratology» مرتبط بمصطلح أقدم وأشمل، هو «الشعرية Poetics» والعلاقة بين «السردية» و«الشعرية» صحيحة في التصور العام لنظرية الأدب، إذ مالبثت أن انفصلت الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، واستقام لكل منها خصائصه الأدبية المميزة، فانبثقت حاجة منهجية ومعرفية لتوسيع مفهوم نظرية الأدب لتتمكن من شمول الأنواع الجديدة. وباستقرار الأشكال الأساسية للسرد في العصر الحديث، أصبح من اللازم أن يُستحدث مفهوم معبّر عنها، وإطار نظري لتحليلها، وتصنيفها، وتأويلها، فظهرت «السردية» التي أصبح موضوعها استنباط القواعد الداخلية للأشكال السردية، ثم وصف مكوناتها الأساسية من تراكيب، وأساليب، ودلالات.

وإلى «تودوروف» يعود الفضل في اشتقاق مصطلح Narratology الذي نحته في عام 1969 للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المتخصص بالدراسات السردية، بيد أنّ الباحث الذي استقام على جهوده مبحث «السردية» في تيارها الدلالي، هو الروسي «بروب» وقد بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة، واستخلص القواعد الأساسية لبنيتها السردية والدلالية، ومالبث أن أصبح تحليله للخرافة مرجعاً ملهماً للسرديين، فراحوا يتوسّعون فيه، ويتحقّقون من إمكاناته النظرية والتحليلية، وقد أطلق «روبرت شولز» على هؤلاء «ذرية بروب» وفي طليعتهم: غريماس، وبريمون، وتودوروف، وجنيت، وبالتقاطها رأس الخيط من بروب، وسّعت ذريتُه المفهوم، بحيث انتهى الأمر به ليشمل كل مكونات الخطاب السردي. فظهرت «السردية الحصرية» التي تطلّعت إلى وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السردية، ثم «السردية التوسيعية» وهدفت إلى اقتراح نماذج قياسية كبرى تستوعب الاحتمالات الممكنة للأفعال كافة داخل العالم السردي للنصوص الأدبية، وحاولت الإفادة من المعيار اللغوي الذي أسس له «دو سوسير» في حقل اللسانيات الحديثة، فلكي تتمكن الدراسات السردية من معرفة طبيعة الأفعال السردية ينبغي أن تعتمد معياراً قياسياً لذلك. وانخرط عدد كبير من النقاد في هذين التيارين الكبيرين، الأمر الذي رسخ من مكانة «السردية»، وإشاعتها في النقد الحديث. واعترف بـ «السردية» نقدياً حينما أصدر «جنيت» كتابه «خطاب السرد» في عام 1972، وفيه جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود «السردية».

لم تبق «السردية» مقترحاً نظرياً جامدا، إنما ربطت بنظرية «التلقّي»، وهي نظرية تُعنى بتداول النصوص الأدبية، وكيفية تلقّيها، وإعادة إنتاج دلالاتها ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. ونظرية التلقّي

اكتسبت قيمتها التداولية حينما رُبطتْ بنظرية «الاتصال». ولهذا سرعان ما أصبحت نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثْرتْ «السردية» إذ أصبح التراسل بين المرجعيّات والنّصوص هو الموضوع الأساس للدراسات السردية، فليس المرجعيّات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعيّة للنّصوص، إنما تؤثر تقاليد النصوص في المرجعيّات أيضاً. ويظل هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتصالية وتداولية شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيّات والنصوص.

3 – المكاسب:

هذه الخلفية الثقافية والنظرية التي أوردنا طرفاً منها في الفقرة السابقة كانت معلومة ومجهولة لكثير من الذين انخرطوا في الدراسات السردية. كانت معلومة بتفاصيلها وقيمتها لقلة قليلة منهم، ومجهولة للأغلبية، ولا أقصد بذلك حكما ينتقص السرديين العرب، إنما لابد من تمثّل مكاسب نظريات النقد الحديثة قبل الانتقال إلى الممارسة النقدية الفاعلة، وإنتاج معرفة جديدة، فالنقد ممارسة فكرية منظمة ومنتجة وينبغي ألا تترك للأهواء والانطباعات، وكأن العالم لم يشهد تراكما عظيما من المعارف والثقافات. وقد أسهم نقاد عرب في التعريف بالخلفية النظرية للسردية، وبالإجمال توفرت مادة مترجمة أو مكتوبة بالعربية مباشرة مكّنت النقاد من الاطلاع على التطورات الحاصلة في هذا الميدان.

وعلى الرغم من ذلك فلم تكن الحصيلة مُرضية بما يوافق الاهتمام الذي بذل في هذا المجال، فكثير من المفاهيم الجديدة أقحمت في غير سياقاتها، وفي حالات كثيرة وقع تعسّف ظاهر في تطبيق نماذج تحليلية اشتقت من نصوص أجنبية بالفرنسية، أو الإنجليزية، على نصوص عربية دون الانتباه إلى مخاطر التعميم. واستعيرت طرائق جاهزة عُدّت أنظمة تحليلية ثابتة وكلية لا تتغير بتغير النصوص وسياقاتها الثقافية. ومن الطبيعي أن يرتسم في الأفق تكلّف لا يخفى؛ إذ تنطع للنقد أفراد أرادوا إبراز قدرتهم على عرض مفاهيم السردية، وليس توظيفها في تحليل نقدي جديد. وكل هذا جعل تلك الجهود تحوم حول النصوص، ولا تتجرأ على ملامستها. ويمكن تفسير كثير من تلك العثرات على أنها نتاج الانبهار بالجديد، وادعاء الاقتران به، وتبنّي مقولاته، دون استيعابه، وهضمه، ودون تمثّل النظام الفكري الحامل له.

وفي ضوء علاقة بعض النقاد العرب الشائكة بالسردية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، وندر أن جرى اهتمام معمّق باستكشاف مستويات النصوص الأدبية، فالأكثر وضوحا كان

استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات السردية، وليس توظيف معطياتها لاستكشاف خصائص تلك النصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت النصوص دليلاً على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر بأن أصبحت المقولات السردية شبه مقدّسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد. وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعدّ ناقصاً وغير مكتمل، ولا يرقى لمستوى التحليل، وينبغي إهماله، أو نفيه من قارة السرد، ولهذا شُغل بعض النقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التي أفرزتها آداب أخرى، فجاءت النصوص العربية على خلفية بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم المقولات دليلاً للتعرّف إلى النص، جرى العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للسردية.

إن علاقة مقلوبة بين السردية والنصوص الأدبية ستفضي لا محالة إلى قلب كل الأهداف التي تتوخّاها العملية النقدية، فليس النقد ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الإنسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداةً للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي. تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكّن من إضاءة النصوص، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض بها أن تستجيب له إلا بعد تخريبها.

وكان لهذا الأمر أثره في الدراسات السردية، إذ توهم كثيرون أنها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة، أو التعريف بالمصطلحات، أو عرض النتائج التي توصل إليها السرديون في الثقافات الأخرى، وكل ذلك يتصل بحالة ما قبل ممارسة النقد، أي بالمرحلة التي يبدأ فيها الناقد بتكوين فكرة عن هذا الموضوع. وتبدأ العملية النقدية بعد هضم هذه الإجراءات الشكلية الضرورية، والتعرف إليها، وهي ليست من النقد بشيء، ولا يلزم ظهورها في التحليل النقدي. ولو نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة لوجدنا أن أغلبها شغل بهذه المقدمات الاجرائية التي لا صلة لها بالنقد، إنما يمكن أن تكون موضوعات ضمن تدريس النقد في الجامعات والمعاهد المتخصصة للتعريف باتجاهات النقد ومدارسه، وطرائق التحليل فيه.

ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق على نموذج يصلح لتحليل

النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكّن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص، أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث، والخلفيات الزمانية والمكانية.

إلى ذلك وقع اختلاف في استيعاب المفاهيم السردية الجديدة، واضطرب أمر ترجمتها إلى العربية، وهذه الفوضى الاصطلاحية خلقت فوضى منقطعة النظير لدى القراء، وينبغي التأكيد بأن ذلك كان جزءاً من الفوضى الاصطلاحية الأدبية الحديثة التي لم يستقر أمرها في الثقافة العربية إلا بصورة جزئية، فقد اختلف في ترجمة مصطلح «Linguistics» وعُرّب بمقابلات، كالألسنية، واللسانيات، وعلم اللغة العام، واللغويات، وغير ذلك، وعرب مصطلح «structuralism» بـ «الهيكلية» أو «البنيوية» وترجم «poetics» بـ «الإنشائية» أو «الشعرية» أو «فن الشعر» وترجم مصطلح «deconstruction» بـ «التشريحية» أو «التقويضية» أو «التهديمية» أو «التفكيكية» أو «التفكيك» وكذلك بالنسبة لـ «discourse» الذي ترجم بـ «الإنشاء» ثم «الخطاب»

وأخيراً، إذا ما اقتربنا إلى موضوع الدراسات السردية، فإن مصطلح «Narratology» لم يتفق بشأن ترجمته، إذ ترجم إلى «علم السرد» أو «علم القص» أو «علم الحكاية» أو «نظرية القصة» أو"السرديات" وهنالك من فضل استخدام «السردلوجيا». وإن كان انتهى الأمر بأن تكون «السردية» الأكثر شيوعاً بين كل ذلك.

هذا فيما يخص المفاهيم والاتجاهات النقدية الكبرى، فما بالك بالمقولات التي تندرج ضمن هذا المفهوم أو ذاك، أو ضمن هذا التيار أو ذاك!. ومادامت المفاهيم الكبرى، والمقولات التحليلية، لم يتفق بشأنها معنى وترجمة، فمن الطبيعي أن تتضارب التصورات النقدية القائمة حولها. ومع أن العقد الأخير شهد نوعاً من الاستقرار في استخدام بعض المفاهيم، لكن الحقبة الأولى من الدراسات السردية شهدت اضطراباً منقطع النظير أدى إلى بلبلة الحركة النقدية العربية، إذ شغل كثيرون بالمفاهيم، والإجراءات التحليلية، ولم تنصرف إلا أقل الجهود للتحليل النقدي الحقيقي. ولم تظهر موسوعة شاملة للمصطلحات السردية، فلجأ كثير من الباحثين والمترجمين إلى إعداد مسارد بالمصطلحات تظهر ذيولا لكتبهم، ولا نجد فيها أي اتفاق، فالتضارب هو السنّة الشائعة في كل ذلك.

وعلى الرغم من ذلك أنجزت السرديةُ

مهمة جليلة، إذ خلخلت ركائز النقد التقليدي، ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وزجت بمفاهيم جديدة إلى الممارسة النقدية، وفي بعض الأحيان قدّمت أمثلة تحليلية جيدة. وحالة الاضطراب التي رافقت دخولها إلى النقد العربي الحديث أمر متوقّع في ثقافة تموج بالمتناقضات، ولم تفلح بعد في تطوير حوار عميق بين مواردها المتعددة، وينبغي أن نتعامل مع كل ذلك على أنه مقدمات لقبول الأفكار الجديدة، وتكييفها، وإعادة إنتاجها بما يفيد الأدب العربي. ولقد شهدت حقبة الثمانينيات من القرن الماضي هزّة في التصورات النقدية، ولم تزل تتفاعل توابع تلك الهزة، لكن ردة فعل المناهج التقليدية كانت عنيفة أيضاً، وبمرور الوقت خفتَ التنازع بين الطرفين، ولكن الأفكار الجديدة لم تقبل كما ينبغي، فما زالت صورة النقد السردي متقلبة، ولم تستقر بعد على أرضية متماسكة من الفرضيات والمفاهيم.

4 - الآفـــاق:

ظهرت «السردية» بوصفها المبحث النقدي الدقيق الذي يهدف إلى تحليل النصوص السردية في أنواعها وأشكالها المختلفة، فالسردية وليدة الدقة التحليلية للنصوص، وثمارها متصلة بمدى تفهّم أهمية تلك الدقة، وإدراك ضرورتها في البحث الأدبي، وتقدير الحاجة إليها، وهي ليست جهازاً نظرياً ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف المرتهن بالقدرات التحليلية للناقد، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكاناته في استخلاص القيم الفنية والدلالية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تقتضي من السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها بما يكون مفيداً في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصيّة، ويمكن استثمارها في تصنيف المرجعيات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سردياً. إلى ذلك يمكن أن توظف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظلّ رهانها متصلاً برهان المعرفة الجديدة.

لا يشجع واقع الدراسات السردية العربية كثيرا على استخلاص مسارها المستقبلي؛ ذلك أن الدرس النقدي في الأدب العربي الحديث لم يستقر على أسس منهجية متينة تضفي على التطورات اللاحقة شرعية ثقافية، فقد تداخلت معا المناهج الخارجية بالداخلية، ففي آن واحد نجد المناهج التاريخية، والاجتماعية، والانطباعية، والنفسية، مختلطة بالمناهج الشكلية،

والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، وإلى جانب ذلك نجد كتابة تختلط فيها الشروحات، والتعليقات، والانطباعات، والمقارنات، والخلاصات، والأحكام، وكل هذا مربك للعملية النقدية.

وفي وقت تحاورت فيه المناهج النقدية طويلا في الثقافة الغربية، وفي سواها، واستفادت اللاحقة من السابقة، واستثمرت كشوفاتها، وأدرجتها فيها، وقامت بتجديدها، حدث العكس في نقدنا الحديث، فصورة النقد ملتبسة لدينا، فإذا أخذنا الممارسة النقدية في الدرس الجامعي، نجد أن كثيراً من الجامعات لم يزل يدرس النقد على أنه جزء من تاريخ الأدب، ويعتمد الشروحات والأحكام، ولم يقترب بعد من المفهوم النظري للنقد الحديث القائم على الاستنطاق والتحليل والتأويل، وتوفير الظروف المنهجية المناسبة لقراءة النصوص قراءة نقدية فعالة تفكك مكونات النص، وتنتج منه معرفة أدبية جديدة تساعد القارئ في تلقيه بطريقة أفضل، ولعلنا نعثر على هذه الظاهرة في كثير من الجامعات التي تتغذّى على فكرة التعليم التقليدي، حيث لا تتوفر مقومات التفكير الحديث، فيما نجد جامعات لم تتبن فكرة الحداثة النقدية فحسب إنما استعارت السياق الثقافي الحاضن لها، فغرقت في المشكلات النظرية للنقد، وتمحّلتْ في تبني مناهج نقدية بمعزل عن حركة الأدب نفسه، ونجد في جامعات أخرى أن التعلق بفكرة الأصالة، وإضفاء المعطى الديني على الدرس الأدبي، قد حال دون الإفادة من الأفكار الحديثة التي أفرزتها الحركة النقدية خلال القرن العشرين.

هذه الخلفية الملتبسة لحال النقد لا تفسر الارتباك الحاصل في الدراسات السردية العربية، فحسب، إنما تكشف لنا أنها تمر بأزمة جدية، فقد انزلقت المجتمعات العربية إلى منطقة ثقافية مشوشة، وانتهى التعليم الجامعي إلى تبني فكرة التلقين، واعتمد مبدأ التلخيص، والاختزال، وليس التمثل، والحوار، والمشاركة، وإنتاج معرفة نقدية جديدة، ولعل ظهور الدراسات السردية في حقبة التحول هذه حال دون تقدير أهميتها، وتطويرها كمبحث نقدي جديد، وعليه فمن الصعب الحديث عن آفاق محددة للسردية العربية، إنما يمكن الحديث عن جهود فردية لم يقع هضمها وقبولها بصورة كاملة، وأحيانا يقع رفضها واستبعادها.

إلى ذلك لا نكاد نعثر على قواسم مشتركة في الدراسات السردية، بسبب الفوضى في المناهج، والمفاهيم، والتصورات، والخلفيات الفكرية التي يصدر النقاد عنها. وبالإجمال فواقع الدراسات السردية العربية متصل بواقع الدراسات النقدية في الأدب العربي الحديث، وهذا الواقع مرتبط بحال ثقافة تتنازعها أفكار ومواقف متناقضة،

بعضها يرتمي في أحضان الفكر التقليدي، وبعضها يستعير من الآخر كل شيء، ولم يقع جدل عميق لننتهي إلى بديل مناسب يُتفق بشأنه بشكل عام، ومن الطبيعي أن تظهر تجليات ذلك في النقد، ومنه الدراسات السردية.

* * *



٤ ـ الشعر المرسل

دراسات الأستاذ أبي حديد وملحمته

للأستاذ دريني خشبة

وقبل أن أعرض على القراء الأفاضل ، وأصدقائي الشعراء منهم خاصة ، نماذج مما نظم روادنا الأوائل في الشعر المرسل ، وفي مقدمتهم الثائر الأول الأستاذ محمد فريد أبو حديد ، ثم الأساتذة : علي أحمد باكثير ، وأحمد فريد أبو شادي ، وخليل شيبوب ، ومن عسينا أن نعرض لهم من شعرائنا فيما بعد ... قبل أن أعرض هذه النماذج أرجو أن أذكر القراء والشعراء على السواء أن الشعر المرسل لا يستعمل إلا في الروايات التمثيلية والملاحم والقصص الطويلة بأنواعها ، وأرجو أن أذكرهم أنهم حينما يتفضلون بقراءته فواجب ألا يقفوا عند آخر البيت أو السطر يتلمسون الفقيد العزيز الذي ضُحِّي به في هذا الشعر ... هذا الفقيد الذي ما اخترع الشعر المرسل إلا للتخلص من شره ... هذا الفقيد هو القافية .

يجب ألا يقف القراء عند آخر كل سطر يتلمسون هذا الفقيد الذي يحسن ألا يعز عليهم مغيبه ، بل يجب أن يقرأوا هذا الشعر المرسل على أنه كلام موزون لا ينتهي عند آخر البيت أو السطر ، ولكنه ينتهي عند ما ينتهي الغرض من الكلام أو الغرض من الحوار ... فالكلام جارٍ Running ما جرى الحوار ولا يقف إلا عند نهاية المنظر ، وليس يقف أجزاء أجزاء عند القافية كما هي الحال في الشعر الغنائي .

وقد اتخذ الأستاذ أبو حديد ـ الشطر ـ وحدة له في شعره المرسل ، وكذلك الأستاذ باكثير ؛ أما الأستاذ أبو شادي فقد جعل البيت كله وحدته في أكثر ما نظم ، ولذلك يضطر قارئ شعره إلى الوقوف آخر كل بيت ، وعند ذلك يشعر القارئ أنه يبحث عن الفقيد العزيز أو غير العزيز ، وهو القافية ، وعند ذلك أيضاً يشعر القارئ بخيبة أمل شديدة لاختلال الموسيقا واضطرابها ... أما الأستاذ شيبوب فقد سلك طريق الشعر الحر ، وذلك بعدم الارتباط بعدد التفعيلات في كل سطر ، لكنه بالغ في تعدد البحور مبالغة شديدة ، وفي ذلك من التنافر ما فيه ، مما سوف نعرض له في فرصة أخرى إن شاء الله

مقتل سيدنا عثمان

ذكرنا في الكلمة السابقة أن الأستاذ أبا حديد نظم هذه الدرامة سنة ١٩١٨ وأنها لذلك أول أثر عربي كبير كامل في الأدب العربي ـ أو الأدب المصري ـ بالشعر المرسل ، وأنها لهذا السبب جديرة بالدراسة وجديرة بحسن الالتفات . وموضوع الدرامة يتناول تلك المأساة الباكية التي يدمى لها فؤاد كل مسلم ... المأساة التي غيرت وجه الإسلام وذهبت بحرية الشورى التي بشر بها محمد ... المأساة التي قسمت المعسكر الإسلامي وشقت وحدة المسلمين ، وجعلت من أعظم صحابة أعظم نبي فرقاً ممزقة ، ولبستهم شيعاً وأحزاباً ، وأذاقت بعضهم بأس بعض ... فأغمد المسلم سيفه في صدر أخيه المسلم ، وانتهى الأمر بأن أصبحت إمارة المؤمنين ملكاً عضوضاً وعهداً مفروضاً لا رأي فيه لأحد إلا ما تنتزعه القوة من بيعة تفرضها السيوف المُصْلَتة ، ويرفضها الدين المختنق ، وتأباها الضمائر المكبوتة ، ولا تباركها السماء

ويبدأ الفصل الأول من المأساة بحوار بين جماعة من المسلمين الحانقين على سياسة عثمان — رضي الله عنه وغفر له — يشكون مما وصلت إليه الحال من استعمال أمير المؤمنين أهله وأقاربه على الولايات ، وعزله عمال عمر وأبي بكر ، ثم نزوله عن خمس مغانم الحرب لبعض الأفراد من بني أمية ، نزولاً قال عنه عثمان إنه بيع وليس نزولاً ... ثم يقبل مروان بن الحكم — هذا الداهية المسلط على عثمان — مع الشاعر عدي الأموي ، فيدور بينهما حوار يغريه فيه مروان بإثارة العصبية القَبَلية الجاهلية التي محقها الإسلام وعفّى على آثارها ، ويمنيه مروان الأماني ، فيمده عدي خيراً وينطلق ، ويقول مروان :

أصبح الناس يداً واحـدةً
كلهم يرمي إلى قلب أميـهْ
إن للحاسد قلباً قلقاً
لا يرى الراحة ما دام يرى

أثراً للخير فى كف سواه
ما يودون ؟ أكنا همـــلا
ثم أصبحنا سراةً فى قريش ؟
فلئن بات لنا الأمر فقـــد
كان فينا مثـله فى الجاهلية
إنمـا يسمون فينا عبثــاً
وسيبقى مجدنا ما دام سـيف

ثم يقدم خادم فيمطيه مروان بدرة من المال لينطلق بها إلى الشاعر عدى كى يمدح بنى أمية فى (نادى أسد) ، ثم يقدم عثمان فى بعض أصحابه ومنهم على والزبير فيدور حوار نعرف منه أن علياً خبير بمـا كان يدبره مروان بن الحكم من حصر السلطة فى أيدى الأمويين مستعيناً على ذلك « بسلامة نية ! » عثمان ، وزجى على النصح لعثمان ، وينهى إليه خبر الشكاوى التى جأرت بها بعض الوفود القادمة من أطراف الإمبراطورية الإسلامية الناشئة فيعد عثمان بتدارك الحال ، وينطلق على والصحابة ويخلو مروان إلى نفسه فيبدى حنقه على إصغاء عثمان لعلى ... ثم يأتى البشير بالفتح وقرب وصول خمس المغانم ، ثم يلى هذا حوار بين نفر من الناقمين على مروان وعلى وعثمان وعلى الأمويين أجمعين ، وفى الحوار غمز شـديد لاستسلام عثمان لمروان

وفى الفصل الثانى يحاول مروان إيغار صدر عثمان على على والزبير وعبد الرحمن بن عوف لما رأى من إقبال الشاكين من عمال عثمان الأمويين عليهم وتدخل على والزبير وابن عوف عند عثمان فيما زعم مروان أنه لاشأن لهم فيه ، وتؤثر وقيعة مروان فى نفس عثمان ، فهو يقول بعد ذهاب مروان :

إن فى القول لحقاً ظـاهراً
كان من قبلي على الناس عُمَـر
فتولاهم بعنف ، ورضـــوا
مثلمـا يسلس للحادى البعير
ولقـد كنا نرى الرأى فلا
نحمل القول على غير المشوره
وأرى قومى مضوا فى غير هذا
فيسير النـاس بالشكوى إليهم
فيجيئون بشكوى وبلوم

ولعمرى إن من لان تدنَّى

ثم تصل جماعة من مصر تشكو عبد الله بن أبى السرح ومعهم على بن أبى طالب الذى يظهر تبرمه لمـا ساد النواحى من ظلم عمال عثمان من بنى قرابته ، ويثور عثمان على على الذى يشتد فى نقده له :

كل يوم وافد من ناحيـــه
فبمصر أفسد الظلم البـــلاد
وعلى الشـام أمـير تكليفه
ويضج الناس من حكم العراق
وهنا دب الهوى وسط المدينه

فيقول عثمان :

ما الذى أسمع ؟ هل كنت ترى
لك هـــذا الحق أيام عمر ؟

فيقول على :

أى حق ؟ أتظن النصح حقاً ؟
ما الذى أجنيـــه إلا نصبا
إنمـا أقصد خـــيراً ، فإذا
كنت تأباه فلن أذكر شيئاً

فيضعف عثمان ويغلب عليه عامل الخير والوفاء والإيمان فيقول :

ليس قصدى كل ما هم بنفسك الخ

فيقول على قولة الحق الذى لا يبالى :

أنت قد أصبحت فى بيت أميه
مثلما كان ملوك الجاهليـــه
أفلا تبصر ما كان عمر ؟
إنه ما كان يرضى درهما
يتولاه نسيب فوق حقـــه
ولقـد أفسحت آمالاً كباراً
لبنى جـدك رغم المسلمين
أترى هذا صلاحاً للخلافة ؟

فيقول عثمان :

ذاك رأيى ، ولـكل ما يرى

فيقول على غاضباً :

إننى لولا حفـاظى لقطعتك

ستراني باعداً عن كل أمرك

ثم يخرج ثائراً فيقول عثمان حزيناً :

ساءه ما قلت — والله لقد
هاجني ما قال مروان بشأنه
قبح الله حياة الطامعين الخ ...

وفى الفصل الثالث تجتمع فرق من الساخطين من كل صقع فيعزمون أمرهم على الشكوى لعبد الرحمن بن عوف ، فإذا خرج أكثرهم دخل عثمان ومروان ، ويسأل عثمان عن على ثم يخبره أحد الحاضرين عما تم بنادى أسد من تفاخر كتفاخر الجاهلية وما انتهى إليه هذا التفاخر من إحياء العصبية الجاهلية التى أراد مروان بإحيائها التفاخر الكاذب بأمجاد الأمويين قبل الإسلام وسعر تأخرهم فى اعتناق الدين الجديد . وينصرف عثمان لزيارة على ... ويقبل عبد الرحمن بن عوف فى جماعة من المتذمرين الذين يذكرون له أنه كان السبب فى اختيار عثمان للخلافة برغم الإجماع على اختيار على ، فيهدئهم حتى يقبل عثمان ومعه مروان أيضاً فيلاحيه ابن عوف ، فإذا سأله عثمان أجاب أنه لا يذكر شيئاً حتى تنصرف الجماعة . فإذا انصرفت بقى مروان كالذى لصق بالأرض فيأمره عثمان فينصرف متلكئاً وبعد أن يراوغ ، ثم يقول ابن عوف لعثمان مثل الذى قال له على من الانحراف إلى بنى أمية ، ويشتد الصاحبان ، ثم ينصرف ابن عوف غضبان آسفاً ... ويتألم عثمان بل يحزن لانصراف صاحبه على هذا الوجه

وفى الفصل الرابع يكون عثمان ومروان فى مسجد النبي بالمدينة ، ويشير عليه مروان باتخاذ الحيطة واستدعاء بعض الأجناد — أجناد بنى أمية — من الشام ليكونوا له عدة ضد المتألبين — فيرفض عثمان — ثم يصل وفد كبير من مصر يشكو ، فيصرفه عثمان بعد أن يعده خيراً ، فإذا خرج عثمان لحاجة له عند سعد قال مروان :

رب هل هــذا أمــير الأمم ؟
لا ! فــا للأمر إلا رجــل
شائك الحد شــديد الساعد
إن عثمانــ مــلاك زاهد
يصلح الأمر له لو أنه
حاكم فى أمة من زاهدين
غير أن الناس ما زالو أناسا
إنه لو ضاع عثمانــ فلا
يرجع الأمر لنا من بعـــده
وجب الآن علينا أن نرى
كيف نبقى الأمر فى قبضتنا

ويهم بالخروج فيسمع لغطاً وضوضاء ، وإذا عثمان يرتد ويذكر لمروان أن المتألبين أخذوا عليــه الطرقات هاتفين متصايحين . ثم يدخل على فجأة فيفرح به عثمان ويوسطه فى إرضاء الأحزاب على أن يصلح من الأمر كل ما فسد ويتدارك كل ما يشكون منه

وفى الفصل الأخير تتم المأساة . فذان هما الحسن والحسين ابنا على يذودان عن دار عثمان بسيفهما ، وذلك وفد يجادل عثمان فى أمر خطاب زائف ضبطه الثوار مع رسول الخليفة يأمر والى مصر بقتل رؤوس المتألبين وعلى الخطاب خاتم عثمان ... لكن عثمان ينكر الخطاب ويخبرهم أنه إنما أمر بعكس هذا ، فإذا أقنعه رجال الوفد بأن هذا المنكر من صنع مروان وأنه لا بد من تسليمه إليهم رفض أمير المؤمنين رفقاً بمروان الذى لم يكن يستأهل ذرة من هذا الرفق — ثم هذا مروان يشير على الخليفة باستمهال الأناة والمكر حتى يقدم جيش الأمويين من الشام فيقضى به على جميع المتألبين فيرفض عثمان أن يقتتل المسلمون فى عهده . ثم هذا نبل يسقط قريباً من عثمان فلا ينخلع قلبه . ثم هذا محمد بن أبى بكر صديق الرسول يقبل وقد قبض على سيفه يريد قتل عثمان ، فإذا أخذ بلحية الأمير الشيخ ناقماً مستهزئاً ذكره عثمان بمقامه من أبيه أبى بكر فيرتعد فؤاد محمد ، ثم يولى هارباً . ثم يدخل متآمر ثان فيهم بقتل عثمان وتدخل نائلة (زوج عثمان) فتحاول الدفاع عن أمير المؤمنين فيأمرها أن تكف ، ثم يرفع كتاب الله ... القرآن الكريم ... فى وجه الثائر ويقول له :

إن عندى شاهداً لا يكذبُ
أترى هــذا الكتاب ؟ !

فترتعد فرائص الرجل ويولى الأدبار . . . ثم يدخل متآمر ثالث قائلاً :

لن أضيع الوقت فى قول طويل
خوف أن تسحر قلبى بحديثك

ثم يهوى بسيفه فيتلقاه عثمان بيده فيقطعها ، ثم يهوى عليه فيقتله غير حافل بدفاع نائلة . . . ثم يحاول قطع رأسه فتدفعه نائلة ، فيمضى لشأنه ، وتقف نائلة تبكى زوجها وترثى أمير المؤمنين

* * *

هذه هى مأساة عثمان صفى رسول الله الذى جاهد فى الله بماله وجاهه وروحه ويده . . . اختارها أبو حديد الشاب سنة ١٩١٨ ليفتتح بها ثورته على تقاليد ألفين من السنين . . . أو عشرين قرناً من السُّنن العتيقة التى فرضتها علينا القوافى العربية الصارمة . فهل وفق أبو حديد فى هذه المحاولة ؟

لقد اختار أن ينظم من (الرَّمَل) : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن — وهى التفعيلات السائدة فى الشطر الأول لهذا البحر ، ثم هو لم يستغن عن تفعيلات الشطر الثانى (العَجُز) ، فكان يأتى فى مكان فاعلن الأخيرة بكل التفعيلات التى يبيحها عروض هذا البحر ، فهو يستعمل فاعلاتن وفاعلان وغيرها مما لا يتنافر وموسيقا الرمل السهلة اللينة التى تيسر للناظم عمله فى غير التواء ولا تعقيد . وسنرى عند عرض درامتيه الأخريين ، ميسون — وخسرو وشيرين — أنه ترك هذا البحر ونظم من (الخفيف) = فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن : وسنرى كذلك إلى أى حد وفق فى استبدال هذا البحر بذاك . على أننا نتساءل ما الذى منع أبا حديد من أن يلوّن فى استعمال البحور العربية الأخرى . لماذا لم يستعمل المتقارب الموسيقى الجميل ، ولماذا لم يجرب الطويل السهل الذى هو أقرب البحور إلى النثر مع امتيازه بطول النفس ؛ ولماذا غض من قيمة الوافر والكامل والبسيط والسريع وغيرها من بحور عروضنا الغنية الموسيقية ذات الطنين وذات الرنين . إن الشعر المرسل فى حاجة ماسة إلى ما يعوضه عن القافية موسيقا بموسيقا ، وأنغاماً بأنغام

للأستاذ رأيه على كل حال ، وإن كنت أوثر ألا يقطع شاعر فى بحر برأى حتى يجرب النظم منه ، لا مرة واحدة ، ولكن مرات متعددات ، أما أن نقطع بأن هذا البحر خير من ذاك لأغراض الشعر المرسل دون أن نجرى من التجارب ما يؤيد ما ذهبنا إليه فتصرف قد يضيع على الأدب المصرى كثيراً من جهود المجاهدين . ولقد ذكرنا فى الفصل الأول من فصول الشعر المرسل أن الشعراء الإيطاليين والشعراء الإنجليز قد انتهوا من تجاربهم على أن البحر الأيامبى Iambic Metre ذى المقاطع العشرة هو أسلس البحور للنظم المرسل ، فهلا أجرينا نحن أيضاً تجاربنا على بحورنا كلها لنكتشف أفضلها لهذا الغرض ؟

وبعد ، فهل تصلح مأساة سيدنا عثمان لمسرحنا المصرى ؟ وهل لا نزال نشفق من إظهار شخصياتنا الدينية ، شبه المقدسة على خشبة المسرح ؟ وهل عندنا الممثلون الصادقون الذين يصح أن نكل إليهم تمثيل هذه الشخصيات ؟ وإن صح أن لدينا الممثلين ، فمن منهم يؤدى دور سيدنا عثمان أحد العشرة الأول من صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم ؟ عثمان . . . هذا الرجل (الطيب !) الذى أجاد أبو حديد تصويره ، كما أجاد تصوير علي . هذا الناصح الحازم الأمين ؟ ثم عبد الرحمن بن عوف ! هذا الصحابى العظيم الصريح . . .

أما صلاحية المأساة لمسرحنا فأمر لا مراء فيه ، فهى حافلة بالمشاهد الجليلة التى تزلزل القلب ، والتى صورها أبو حديد ، فأحسن تصويرها ، وإن يكن قد عجل فى بعض المواقف التى كانت تقتضى الإطالة ، وأوجز حيث كان ينبغى الإطناب

أما مظنة الإشفاق من إظهار شخصياتنا الدينية على المسرح فلم يعد هناك ما يبررها ، وما دمنا نأخذ بأن الأعمال بالنيات وأن لكل امرىء ما نوى ؛ وما دمنا ، كما ذكرت فى مناسبة سابقة ، نستثنى شخصيات الأنبياء استثناء مؤقتاً . . . ولعل الجامعة الأزهرية التى أخذت تفهم روح العصر وتستجيب للنداء الجديد الذى هو فى الأصل نداء الإسلام الحق ، أن يكون لها مسرحها الدينى فى المستقبل القريب ، فتكفينا شر الخلاف فى هذا الموضوع

أما ممثلونا ، فأنا شديد الإيمان بمقدرتهم خصوصاً إذا مثل معظمهم دور مروان بن الحكم والأدوار الأموية !! . . . على أن لدينا من المخرجين المثقفين الذين أشربوا الروح الإسلامى ما يضمن لنا خلق الملائكة من أولئك الشياطين !

بقيت كلمات عن لغة المأساة ، وعن مطابقة وقائعها لما انتهى إليه المحققون من مؤرخى التاريخ الإسلامى ، وعن الروح التى أملت على المؤلف اختيار هذا الموضوع بالذات

فأما لغة المأساة فمتوسطة ؛ ولن يضير أبا حديد الشاب الذى نظمها سنة ١٩١٨ أن يقال هذا فى لغة مأساته . وسنقول إنه كتب خسرو وشيرين بأسلوب أحسن سنة ١٩٣٣

أوزان الشعر

٢ – الشعر الأوربي

للدكتور محمد مندور

الشعر الارتكازي

نأخذ لهذا النوع بيتاً من الشعر الإنجليزي وليكن مطلع « مرثية في مقبرة بالريف » لتوماس جراي .

the curfew tolls the knell of parting day(١)

نجده مكوناً من ست تفاعيل إيامبية وكل تفعيل مكون من مقطع غير مرتكز عليه ومقطع آخر مرتكز عليه . وإليك وزنه مع رمزنا للارتكاز بالعلامة (–) وترك غير المرتكز عليه بدون علامة :

the cùr - few tòlls - the knèll - of pàr -.ting dày(٢)

وما على القارئ الذي يريد أن يحس بوزن البيت إلا أن يقرأه مع المرور بخفة على المقطع الغير المرتكز عليه والضغط على المقطع الذي يحمل الارتكاز

(١) ترجمته : « دق ناقوس المساء ينعى النهار المدبر »

(٢) الانجليز يضمون حرف r إلى f وأي t في المقطعين الثالث والسادس ولكننا جارينا التقسيم العلمي

ومن البين أن ما يميز هذه المقاطع بعضها عن بعض ليس كمها كما قال الأستاذ خشبة بل الضغط الواقع على بعضها . وأما أن هذا الضغط قد يزيد من كم المقاطع التي يقع عليها فهذه مسألة تابعة لا يمكن أن تغير من طبيعة هذا الشعر الذي يعتبر إيقاعياً قبل كل شيء . ومن الملاحظ بوجه عام أن اللغة الإنجليزية بوجه عام لغة إيقاع إذا قيست بلغة سيالة كاللغة الفرنسية .

الشعر المقطعي

هذا النوع من الشعر خاص باللغة الفرنسية ، وسبب وجوده هو ما أشرنا إليه من قبل . فاللغة الفرنسية كما هو معلوم تطور للغة اللاتينية على نحو ما تطورت لغتنا العامية عن اللغة الفصحى مع المحافظة على النسب . ولقد كانت اللغة اللاتينية كما رأينا لغة كمية تتميز مقاطعها بعضها عن بعض بالطول والقصر ، ولكن اللغة الفرنسية فقدت هذه الخاصية كما فقدت الارتكاز أيضاً . فكل لفظة لاتينية كانت في العادة تحمل ارتكازاً على المقطع السابق للأخير ، وذلك ما لم يكن هذا المقطع قصيراً فإن الارتكاز يسمو في هذه الحالة إلى المقطع الثالث من الآخر . ولكن هذا الارتكاز سقط من الفرنسية بسقوط الكثير من أواخر الكلمات اللاتينية الأصل

فقدت اللغة الفرنسية إذن الحكم والارتكاز . فعلى أي أساس يقوم إذن الشعر فيها ؟ والواقع أن موسيقى الشعر الفرنسي ليست في جوهرها موسيقى إيقاع ولكنها موسيقى سيالة دقيقة ، ومع ذلك فالأمر فيها ليس أمر مقاطع متشابهة . كل عشرة . أو اثني عشر أو غيرها تكون بيتاً من الشعر . بل لا بد أن يكون هناك تقسيم لهذه المقاطع في وحدات موسيقية إيقاعية إلى حد ما . فالوزن الأسكندري مثلاً ينقسم عند معظم الشعراء الكلاسيكيين إلى أربع وحدات كبيت راسين :

(١)Oui, je viens | dans son temple | adorer | l'eternél

وفيه نرى كل تفعيلة مكونة من ثلاثة مقاطع (حرف e في آخر كلمة temple يحذف في القراءة) . ولكن هذه المقاطع لا يتميز بعضها عن بعض بكم ولا ارتكاز ، وإنما يأتي الإيقاع من وجود ارتكاز شعري على آخر مقطع من كل تفعيلة

(١) وترجمته : « نعم . لقد أتيت أعبد الرب الخالد في معبده »

ويسرنا أن نقرر مع هذا أنه لا يوجد في أسلوب أبي حديد الشاب إسفاف قط

وأما مطابقة وقائعها للحقائق التاريخيـة فقد حاك في نفسي شيء من ذلك ، ولو أنني أكتب في غير موضوع الشعر المرسل لخضت في هذا الحديث . وقد يكون في كلامي على هذا النحو شيء من التشكيك أظلم به المؤلف ... ولكن . ليطمئن .. فلم ينته المؤرخون في أمر عثمان وعلي ومعاوية بشيء ، ولا يزالون مختلفين ...

أما الروح التي أملت المأساة ، فهي من غير شك فخر الشباب المصري المؤمن المسلم الحديث ... الشباب الذي يؤمن بأن مأساة عثمان هي مأساة العالم الإسلامي كله .

(يتبع) دريني خشبة

تونس
الإتحاف
العدد رقم 231
1 نوفمبر 2013

الدكتور طه حسين ومنهجه العقلي في فهم الشعر الجاهلي وتقديمه للمحاكمة... الصورة والانعكاس

بقلم: محمد الصادق عبد اللطيف

المدخل الإطاري العام:

ضجة فكرية كبرى أثارها كتاب (في الشعر الجاهلي) الذي أصدره الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة المصرية يومها والصادر سنة 1926 وقد أثار صدوره معركة فكرية على غاية من الأهمية في تاريخ الأدب والفكر العربي عموما،وكان موضوع الكتاب قد حرّك الساحة المصرية والأزهر وعلماءه بشكل خاص ومحاكمته.إن موضوع الشكوى في إطاره التاريخي والعلمي والجامعي ضد الدكتور طه حسين كمفكر متحرر وباحث ودارس ثابت، وشخصية ثقافية بارزة له بصماته في الحركة الأدبية بمصر،أراد في سياق الدراسات الحديثة،تطوير آليات وطرق البحث والتأويل للنصوص الأدبية والتاريخية،وكان يرمي إلى تحريك الساحة الثقافية وإلى التحرك ضد التخلف الفكري إثر ما لاحظه من تكبل حرية الفكر خاصة.

نحن أمام قضية فكرية، اهتزت لها مصر كلها، ولأنها تحمل أبعادا غير متعارف عليها، بعضها سياسي وبعضها أدبي علمي وبعضها سلوكي.

1-طرح الإشكالية.... الصوت والصدى:

خلال سنة 1926 ألف الدكتور طه حسين كتابا سماه (في الشعر الجاهلي) وهو دروسه التي ألقاها على طلابه في الجامعة المصرية سنة 1925 وتم نشره 1926 تعرض

فيه إلى مدى تعبير هذا الشعر عن الحياة العربية الجاهلية وتمثيله للغتها والمظاهر الاجتماعية،وبعد تحليل دقيق وتشخيص شامل بإعمال العقل والتروي والتعمق في البحث، اهتدى إلى أن أغلب أشعار الجاهليين منتحل ولا يعبر بصدق عن مضمون الحياة الجاهلية، وبيّن في طرحه لهذه الإشكالية (التاريخية الأدبية) إلى أن أسباب هذا الانتحال متعددة، بعضها ديني وبعضها سياسي وبعضها شعوبي،وقد صاحب صدور الكتاب ظهور ضجة كبرى في الأوساط السياسية وصل صداها إلى:

1- مجلس الوزراء الذي ناقش القضية مناقشة معمقة وجادة.

2- مجلس النواب حيث طالب بعضهم بتسليط أقصى العقوبات على صاحب الكتاب.

3- ثار المثقفون ورجال الدين على صاحب الكتاب واتهموه بالكفر وطالبوا بمصادرة الكتاب.

4- آل الأمر في الآخر إلى تقديم الدكتور طه حسين إلى النيابة لمقاضاته من أجل أفكاره وبما ورد في الكتاب.

لمعرفة أفكار **الدكتور طه** في كتابه هذا والذي آخذوه على ما ورد فيه،نتوقف قليلا لنعرف ما فيه.

1- الفصل الأول: أشار فيه إلى النوع الجديد من البحث الذي يريد إتباعه لدراسة تاريخ الشعر العربي، وهو نوع جعله يضع علم المتقدمين كله موضوع البحث،لأنه ليس من أنصار القديم الذين اطمأنوا إلى ما قاله القدماء ورضوا به، بل هو من أنصار الجديد الذين لهم عقول تجد في الشك لذة وفي القلق والاضطراب رضا [1]،وقد توصل المؤلف بعد شك وتفكير ودراسة إلى أن الكثرة المطلقة من نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء.

2- **في الفصل الثاني**: تعرّض طه إلى المنهج الذي يتبعه لدراسة الشعر الجاهلي وهو منهج (ديكارت) الذي يسيطر على التفكير الغربي في كل ميادين المعرفة،ويجب الباحثين العرب السير عليه لتخليص التاريخ والأدب العربيين مما علق بهما من ركود وزيغ وتزييف نتيجة الخلط بين العاطفة والعقل والتأثر ببعض العوامل الدينية والقومية التي تبعد الباحث عن الحقيقة.

3- **في الفصل الثالث**: تحدّث عن القرآن من حيث أنه (أصدق مرآة للعصر الجاهلي) من الناحية اللغوية والاجتماعية والدينية،التي لم يتعرض إليها شعراء الجاهلية،وشعراء ذلك العصر،فلم يصوروا الجدل العقائدي الذي كان قائما وقتئذ ولا صلة للعرب بغيرهم من الأمم والشعوب،ولا (خشونة) الجاهليين وغباوتهم،وهذا الشعر أيضا لا يمثل لغة العرب،كما يلاحظ ذلك الاختلاف بين لغة حمير العاربة ولغة عدنان المستعربة.

-وعقد **الفصل الأخير** لبحث الشعر الجاهلي واللغات مشيرا إلى أنه يشك في وجود القبائل،وتعرض أيضا إلى اختلاف اللهجات بين القبائل اختلافا بينا،وما وجود القراءات السبع في القرآن إلا دليل على ذلك،وأن القصائد الجاهلية الطوال منتحلة ولا يمكن أن توجد إلا لوجود لغة واحدة يتكلمها أصحاب هذه المطولات جميعا.ثم بين أسباب انتحال الشعر حيث دعا العرب إلى دراسة تاريخ الرومان واليونان وأكد على ضرورة إتباع منهج (ديكارت) لأن المستقبل لن يكون لمنهج القدماء.

إن أثر الدين والقصص والشعوبية والرواة في انتحال الشعر ظاهرة بارزة لا تنكر ولا ترفض هل هذا الشعر فيه إشارات تتعرض لكبوة قبل قدومها أو حملت معاني جاءت في الكتاب والسنة هي منتحلة أيضا ؟.

2- **إثارة الدعوى القضائية:**

يوم 30 ماي 1926 تقدم الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم العالي بالأزهر الشريف ببلاغ للنائب العام يتهم فيه الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه

أصدر كتابا (في الشعر الجاهلي) فيه طعن صريح في القرآن الكريم حيث نسب إليه الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوي وطعن أيضا فيه على النبي صلّى الله عليه وسلم.

وبتاريخه أيضا أرسل شيخ جامع الأزهر للنائب العام تقريرا رفعه علماء الأزهر ضد كتاب طه حسين للأسباب التالية :

1) أنّ به كذبا على القرآن صراحة.

2) أنه طعن فيه على النبي وعلى نسبه الشريف.

3) أنه هيج ثائرة المتدينين.

4) أنه أتي بما يخل بالنظم العامة حيث أنه يدعو للفوضى والمطلوب اتخاذ الرسائل الفعالة ضد هذا الطعن على دين الدولة وتقديمه للمحاكمة.

وبتاريخ 1926/09/14 تقدم عبد الحميد البنان عضو مجلس النواب المصري ببلاغ يذكر فيه أن الأستاذ طه حسين المدرس بالجامعة المصرية طعن وتعدى فيه على الدين الإسلامي، وهو دين الدولة، بعبارات صريحة واردة في كتابه بينها في التحقيقات.

إنّ طه حسين كان قد ارتبط بحزب الأمة،وهو طالب في الأزهر لسبب فكري واضح،وكان ميالا نتيجة لتفتحه الذهني المبكر إلى الآراء المتحررة المجددة في الأدب والحياة،ولم يكن هناك أحد يمكن أن يقبل آراءه ورغبته في تطوير الأدب والفكر ويبرز ذلك جليا حين عاد من فرنسا وهو يحمل آراء جديدة سوف تصدم الرأي العام صدمة عنيفة،وأن هذه الآراء الجديدة تخالف التقاليد والأفكار التي تعوّد عليها الرأي العام،وكان طه يتوقع أن يثور الرأي العام ضده خاصة وأن الأمية منتشرة في صفوف الشعب، وأن التقاليد الفكرية المحافظة معشعشة في العقول بصورة قاسية وأنه لن يجد مأمنا لفكره الجديد المتمرد إلا بين نخبة من المثقفين ولو كانت هذه النخبة قليلة ولكنها سوف تفهمه بل وتقدم له الحماية وتدافع عنه [2].

3- الردود:

فعلا أثار الكتاب زوبعة فكرية ضخمة لم يتوقع الحماية من الرأي العام وإنما من النخبة المثقفة، ونجد ممن دافعوا عنه ووقفوا إلى جانبه:

1- لطفي السيد مدير الجامعة.

2- علي الشمسي وزير المعارف آنذاك الذي دافع عنه في البرلمان حيث صرح (أننا نطمع في أن تكون الجامعة معهدا طلقا للبحث العلمي).

3- عبد الخالق ثروت رئيس الوزراء [3].

وأثناء هذا الهيجان الفكري ضد الكتاب ومؤلفه صدرت مقالات وكتبا.

1- كتاب الشيخ محمد الخضر حسين (نقض كتاب الشعر الجاهلي).

2-كتاب الشيخ محمد لطفي جمعة (كتاب الشهاب الراصد).

3-كتاب محمد فريد وجدي (نقد كتاب في الشعر الجاهلي).

4-محاضرات الشيخ محمد الخضري

4/الصوت...الاستجواب... الانعكاس:

أن يجلس مفكر حرّ في شخص الدكتور طه حسين أمام النيابة لاستجوابه يوم 1926/10/19 هي هزة يتعرض لها مفكر من الطراز الرفيع وأحد أركان النهضة الثقافية في الثلث الأول من القرن الماضي لهي محاكمة فكرية أكثر منها أي سبب آخر وبهدوءه المعروف استجاب الدكتور طه للرد على الأسئلة بمنزع علمي صرف وبدقة علمية قل نظيرها في جيله من أدعياء وعلماء مصر،وفيما يلي المناظرة الكلامية بين النائب العام ود.طه حسين.

س1: هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق،وذكر بعض أمثلة تساعد على فهم ذلك؟

ج1: قلت إن اللغة الجاهلية في رأي ورأي القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان على الأقل

1- أولا هما لغة حمير وهذه اللغة قد درست الآن ووضعت لها قواعد النحو والصرف والمعاجم ولم يكن شيء من هذا معروف قبل الاكتشافات الجديدة. وكما قلت مخالفة للغة العربية الفصحى التي سألتم عنها، مخالفة جوهرية في اللفظ والنحو وقواعد الصرف، وهما إلى اللغة الحبشية القديمة أقرب منها إلى اللغة العربية الفصحى، وليس من شك في أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر،كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية،فأما إيراد النصوص والأمثلة فيحتاج إلى ذاكرة لم يهبها الله لي، ولابد من الرجوع إلى الكتب المدونة في هذه اللغة.

س2: هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها **لنا ؟**

ج2: أنا لا أقدّم شيئا .

س3: هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا إلى أي وقت كانت موجودة اللغة الحميرية ومبدأ وجودها إن أمكن؟

ج3: مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده،ولكن لا شك في أنها كانت معروفة تكتب قبل القرن الأول للمسيح،وظلت تتكلم إلى ما بعد الإسلام،ولكن ظهور الإسلام وسيادة اللغة القرشية قد محا هذه اللغة شيئا فشيئا كما محا غيرها من اللغات المختلفة في البلاد العربية وغير العربية وأقر مكانها لغة القرآن.

س4: هل يمكن لحضرتكم أيضا أن تذكروا لنا مبدأ اللغة العدنانية ولو بوجه التقريب ؟

ج4: ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة العدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة علمية هو أن لدينا نقوشا قديمة جدا يرجع عهدها إلى القرن الرابع للميلاد وهذه النقوش قريبة من اللغة العدنانية،ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة قبطية،وإذن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أن أقدم نص عربي يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية إلى الآن،إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشا أظهر وأكثر مما لدينا.

س5: هل تعتقدون حضرتكم أن اللغة سواء كانت اللغة الحميرية أو اللغة العدنانية،كانت بما فيه على حالها من وقت نشأتها لو حصل فيها تغيير بسبب تمادي الزمن والاختلاط ؟

ج5: ما أظن أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قرونا دون أن تتطور ويحصل فيها التغيير الكبير، الحقيقة مازالت من المجاهل.

س6: لا شك في أن اللغة الحميرية تتكلم **إلى ما** بعد الإسلام،**فإن كانت هذه اللغة هي لغة أخرى غير** اللغة العربية كما يوهم،فهل تفهمنا كيف استطاع **عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته.**

ج6: نحن نسلّم بأنه لابد من وجود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان بل ونقول إنه لابد من وجود شيء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين ولكنهما على كل حال اختلافات لا يخرجها عن العربية [4].

5/الانعكاس:

يعد تفحص آراء الدكتور طه ونقدها من حيث المنهج والحقيقة العلمية والأدبية،والرجوع للمواد القانونية ووضعها أمام ردود الدكتور طه والدعوى،يتوصل رئيس النيابة بأن طه حسين كتب ما كتب عن اعتقاد بأن بحثه العلمي يقتضيه،ولكنه مع هذا كان مقدرا لمركزه تماما،وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة في كتابه فيها قوله: **(وأكاد أثق**

بأن فريقا منهم سيلقونه ساخطين عليه،وبأن فريقا آخر سيزورون عنه ازورارا،ولكن على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث).

إن للمؤلف فضلا لا ينكر على سلوكه طريقا جديدا للبحث حذا فيها حذو العلماء من الغربيين، ولكنه لشدة تأثير نفسه مما أخذ عنهم، قد تورط في بحثه حتى تخيل حقا ما ليس بحق أو ما يزال في حاجة إلى إثبات أنه حق، إنه قد سلك طريق مظلما فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط في سيره حتى لا يظل، ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة [5].

6/القرار الفاعل:

ويطوى الملف نهائيا حين خلص النائب العام إلى الحقيقة العلمية التي اعتمدها الدكتور طه وقرر لذلك ما يلي:

وحيث أنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين ،بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه إ نما قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها.

وحيث أنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر، فلذلك تحفظ الأوراق إداريا.

رئيس نيابة مصر: محمد نـــور القاهرة 1927/03/30

وتنتهي المحاكمة هكذا بعد أن وقف الدكتور طه صامدا ثابتا في آرائه وفيما بحثه من قضايا الشعر الجاهلي وخرج منتصرا ولأن القضية فكرية بالأساس،فقد رفعته إلى الأعلى وحلت صورته الأدبية في الرأي العام العربي ولقب بعميد الأدب العربي وصار كتابه المرجع الثبت في مضمون وروح وأهمية الشعر الجاهلي. وظل على احترامه شامخا مهابا وتولى عمادة كلية الآداب ثم وزارة المعارف،ظلت قامته هامة مهيبة لحين وفاته،وتلك هي صورة من معاركه الفكرية والتي انتصر في مجملها لأنه صادق في كل ما قدمه للتاريخ من آراء ومواقف في بيئته المصرية وفي الوطن العربي عموما.

الإحـــالات:

1/محمد الخضر حسين نقض كتاب في الشعر الجاهلي.القاهرة

ومحمد مواعدة:الخضر حسين رسالة جامعية.تونس1974

2)رجاء النقاش:أدباء معاصرون(كتاب الهلال ع 4 -1971).

3/المرجع السابق.

4/مجلة الهلال.

5/مجلة الهلال:يوليو 1970 (حبيي شلبي).

المراجـــــع:

الكتب

1/الدكتور طه حسين.في الشعر الجاهلي 1926/1927.القاهرة

2/أبو القاسم كرو طه حسين في المغرب العربي.تونس2007

3/رشيد رضا:المنار والأزهر.1934

4/محمد عبد الله عنان.تاريخ الجامع الأزهر 1958

5/محمد مواعدة.محمد الخضر حسين (رسالة جامعية تونس 1974)

6/رجاء النقاش أدباء معاصرون كتاب الهلال ع 41.

7/د.محمد عبد المنعم خفاجي.الأزهر في ألف عام 1975.

8/محمد عبد الله عنان.تاريخ الجامع الأزهر 1958.

9/محمد أحمد الغمراوي.النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي 1970.

10/مأوية طه حسين:(عمل جماعي بيت الحكمة تونس).

11/طه حسين في مرآة عصره.

12/طه حسين مؤرخا.

الدوريات:

-حولية الجامعة التونسية ع10 لسنة 1973 رع 46 لسنة 2002.

-مجلة المنار.

-مجلة الهلال 1970 س 78 و1973 س 81.

-مجلة الفكر (تونس).

الدكتور عناد غزوان ورؤيته النقدية في الشعر الجاهلي

د. سعيد حسون
جامعة بغداد/ كلية اللغات

مدخل

كان الدكتور المرحوم عناد غزوان واحداً من أعلام النقد والأدب المحدثين، الذين اهتموا بالشعر والأدب، تحقيقاً ونقداً، إذ ترك لنا تراثاً ثرًّا، سجل فيه بأماناته العلمية المعهودة، ملاحظات غزيرة تكشف عن حسٍ تأريخي وفني بنقد الشعر وتأويله.

والدكتور غزوان، فضلاً عن كونه أكاديميًّا لامعًا ومحبوبًا، كان ناقدا تراثياً وحداثيا يشار اليه ضمن قائمة الطليعة من النقاد والأدباء المحدثين في عالمنا العربي، ذلك بما انجزه من مؤلفات وبحوث علمية رصينة، امتدت اهتماماتها لتشمل أصول القصيدة العربية القديمة، وتطورها الفكري والفني مروراً بالاتجاهات النقدية التي تناولتها وصفاً وتحقيقاً وقراءة[1].

وقد اهتدى الناقد غزوان بحسه التاريخي والفني للشعر العربي، ومعرفته الواسعة به، وبمسالك النقاد أو أدواتهم في قراءته الى تفسير بعض ظواهره، تفسيراً نفسياً، فهو يعنى بالمقارنة النفسية، بوصفها صوتاً لا غنى عنه للباحث أو لقارئ الشعر.

ويرى أن كثيراً من تلك الظواهر الفنية، لاسيما في النص القديم، قد تحولت عند كبار شعراء العرب القدماء، الى لوحات فنية، وقصصية رائعة سجل خلالها الشعراء أحاسيسهم النفسية، ومواقفهم من الحياة، والموت، والناس في بيئتهم فكانت قصائدهم أنموذجاً إبداعياً فريداً.

وقد حظيت تلك الجهود لاستاذنا الراحل، باهتمام الدارسين، لتواصله في النشر والمشاركة في المنتديات الأدبية، داخل العراق وخارجه إذ كان على صلة بعدد من الجامعات العربية، تدريساً واستشارة، كما تبادل معها المطبوعات وأسهم في الاشراف على الرسائل العليا لطلبتها والمناقشة لها.

وقد أتيحت له أيضاً فرص كثيرة لنشر دراساته، كتباً وبحوثاً ومحاضرات وإغنائها بالاضافة والتحقيق والمراجعة، فأخرجها جميعاً الى النور في حياته رحمه الله.

وإذا كانت دراسة أو تحقيق الاتجاه النفسي في النقد عند الدكتور عناد غزوان مهمة، فإن دراسة جهوده الأدبية والنقدية التراثية الأخرى، تشكل مطلباً ضرورياً، نأمل أن ينهض بها باحثون آخرون، ضمن عناياتهم بتراث هذا الناقد الجليل، وأجد أنه آن الأوان لتناول تلك الجهود أو دراستها دراسة أكاديمية، في كلياتنا الأدبية، وهي ليست بعيدة عن ذلك كما أظن.

بعد ذلك، يعدُّ الدكتور غزوان واحداً من النقاد البارزين من جيله، في تناوله للشعر، تناولاً نفسياً، مثلما تألق في قراءاته الحديثة. وقد سعى الى تحديد منطلقات وجدها أكثر جرأة في كشف النص القديم واضاءته لما في هذا النص من قدرة متجددة على البوح لثراء أنموذجه لغةً وأصالةً فنية وانسانية، فكان مجوداً

في إثراء دلالات هذا الشعر، وكشف المغيب والمعلن منها، لمعرفته الدقيقة بالحدود التي ينبغي، أن تميز الشعر عن الواقع، ولذا نراه، قد ترك لنا إتجاهاً ـ كما كان يحلو له تسميته ـ لقراءة هذا الشعر يقوم عنصره الأول على الاعتقاد بأن جوهر العمل الشعري هو تميزه من واقع الحياة أولاً، وأنه تعبير جمالي عن هذا الواقع، او رؤية جمالية له. وقد كان في ما سيأتي من إشارات ومواقف نقدية، من نقاد عصره المجودين في وضوح الرؤية، أو التصور لطبيعة الشعر، إذ نص صراحةً، أن الفن الشعري في المقام الأول بناء لغوي تخلق فيه اللغة خلقاً جديداً.

وهو يكرر ذلك في مواطن عدة، من بحوثه ودراساته، داعياً إلى التدقيق في لغة النص، حتى أنه استرسل في أحد بحوثه ودعا الى فك مغاليق هذا النص الشعري، من خلال ترويضه، على طريقة الصوفية، كي يضمن فك مغاليقه وخفاياه وكشف طبيعة رموزه الموضوعية، وبناه الفنية.

وسنحاول في هذا البحث تأشير ملامح هذا الاتجاه وصوره، من خلال قراءة متأنية لتراث هذا الناقد الجليل، ورأيتُ أن بحث مثل هذا الموضوع، بما يختص باتجاهه النقدي والأدبي أمر يمكن أن يطول، ويتشعب، ذلك لما فيه من غزارة وسعة، فوجدت أن أتناول اتجاهه النقدي، الذي يستعين بالمقاربة النفسية في تفسير النص وتأويله، وهو الجانب الذي كثر اهتمامي به. وقدمت في دراستي، نبذة عن تطور الاتجاه النفسي في النقد الحديث، ورأيتُ في ذلك صورة لاستقرار هذا الاتجاه الذي بزغ جنباً الى جنب، مع تشكل اللبنات الأولى للنقد، إذ كانت الملاحظة النفسية حاضرة في وجدان المبدع في تأويله لصوره، وعند الناقد، الذي يحتكم الى لغة النص، وهو يقوم بممارسة عمله الذي أقل ما يوصف، بأنه فن تجنب سوء الفهم لرؤى المبدع، وهو ينسج قصيدته أو لوحته الفنية، ثم درست الأصول والبواعث التي شكلت ملامح الاتجاه النفسي في النقد عند الدكتور عناد غزوان، ومقترباته في القراءة وطبيعة التجربة الشعرية التي شكلت هاجسه الأول في التأويل والقراءة.

الاتجاه النفسي عند الدكتور غزوان:

١ ـ الأصول التكوينية للبناء الشعري

في ظني أن الدكتور عناد غزوان حدد رؤيته المبكرة لاتجاهه النفسي في تأويل الشعر أو قراءته عندما وقف على بعض موضوعات القصيدة الجاهلية في باكورة مؤلفاته(المرثاة الغزلية في الشعر العربي) التي نشرها عام ١٩٧٤، إذ حاول انتهاج طريقة أو اتجاه ينمُ عن اهتمام خاص لدى الباحث بالعناية بالأصول التكوينية النفسية للبناء الشعري، وغاياته. فالقصيدة الجاهلية في رأيه قد انتزعت صورها الشعرية الفنية والواقعية "من صميم البيئة الصحراوية بكل ما فيها من تناقض في القيم الاجتماعية وتطرف في الجوانب النفسية"[٢].

فالنص الجاهلي مخلوق فني انضجته البيئة العربية الصحراوية، فتلون بتلاوينها، وتعددت اغراضه تبعاً لهذا التأثير. كما ان البيئة الصحراوية نفسها قد خلقت الشاعر الجاهلي وجعلته "يستجيب لاحداث عصره، وهو يعبر عن شخصيته القبلية العامة. أو تعبيراً عن شخصيته الفردية"[٣].

وتبعاً لذلك بدا للناقد غزوان ان الموروث الشعري القديم عند العرب، الذي تمثله القصيدة الجاهلية أصدق تمثيل، قد استوعب أصول هذه العلاقة على نحو بدت القصيدة الجاهلية من خلاله أثراً فنياً، أو مرآة عاكسة لكثير من جوانب البيئة العربية بما فيها من قسوة النظام القبلي، والاشكال والبيئات الاجتماعية الصارمة، فضلاً عن ميول الذات الفردية بحكم انتقاليتها، وعشقها للحرية والانطلاق. لقد كان هذا التأثير في رأي

الباحث يحمل جانبين: الأول قد تجسد في شكل القصيدة العربية، من حيث بناؤها الفني في تعدد اغراضها، والثاني في نغماتها الداخلية التي "تخدم غرضاً نفسياً وآخر اجتماعياً"[٤].

وعلى هذا النحو استقرأ الدكتور غزوان اطراد رنة الحزن والألم في غرض الغزل والرثاء في القصيدة الجاهلية، ووجد ان ذلك يعبّر عن إنعكاسات اجتماعية ونفسسية، ولكنه لم يطل في ذلك كثيراً فيستغرق في التفسير الاجتماعي للشعر، بل انه آثر ان يبدأ من الإتجاه الصحيح، فيستقري في الشعر خصوصية التجربة الشعرية، ولم ينسَ ان يشير الى بعض تلاوينها المستمدة من الواقع البيئي والاجتماعي والنفسي والحضاري.

لذا تعدُّ محاولة الدكتور عناد غزوان نابعة من رؤية شاملة في البحث عن جذور تكوينية النص، في شقيها المجتمع والنفس الابداعية، كما انها محاولة تعتمد على "التحليل الفني والوقوف على الجوانب النفسية" ،لفهم الغرض الشعري وتجربته الشعرية، فضلاً عن فهم صورها واهميتها في تطور المضمون الشعري في القصيدة العربية[٥].

فالناقد مع اقراره بتعدد اغراض القصيدة، استجابة لتأثير البيئة وللبنيات الاجتماعية السائدة في مجتمع الشاعر، الا أنه لم ينظر اليها نظرة تجزيئية، بل انه وجد ان البناء الفني للقصيدة العربية القديمة، قد كشف عن امتزاج ذاتي الشاعر الفردية والقبلية وذات القبيلة" [٦]. فهو يرى أن المقدمة الغزلية بمشاهدها الطللية الأخرى صورة من صور الشخصية الفردية للشاعر. أما الأغراض الأخرى من مدح وهجاء وفخر قبلي وغير ذلك. فهي صورة من صور الشخصية القبلية. وإذا اضفنا الى ذلك أن القصيدة العربية تمثل الشعر الغنائي أصدق تمثيل، إذ تتجلى شخصية صاحبها بكل وضوح. " ادركنا مدى العلاقة الكامنة في تعدد أغراض القصيدة وترجحها بين الشخصية الفردية والقبلية"[٧].

٢ . الغزل والرثاء

ويتجلى اتجاه الدكتور غزوان النفسي في وقوفه على الجوانب النفسية في النص الجاهلي بشكل خاص، وتتبعه لظهور هذه الجوانب في غرضين من أغراضه، هما الرثاء والغزل. فالعلاقة بينهما، كما يرى الباحث"وثيقة لأنها تعبر عن جوانب ذاتية لمظهر نفسي واحد وان اختلفت مصطلحاته واسماؤه"[٨].

ويقرر الباحث ان مشاعر الحنين لدى الشاعر الجاهلي الى ديار الأحبة، قد شكلت إحدى البواعث الرئيسة في نشأة شعر الوقوف على الاطلال والبكاء عليها في شعرنا القديم. كما أنها ذات أثر عميق في خلق الرنة الحزينة التي تتميز بها المقدمات الطللية، بما فيها المقدمات الغزلية المتصلة بها اتصالاً وثيقاً. فرنة الحزن والالم والحنين في تلك المقدمات، وتعابير اللوعة والبكاء، ما هي الا مظاهر أساسية وفنية لهذه التجارب الغزلية، التي بدت له "مظهراً من مظاهر رثاء النفس وهي تعاني أزمة خاصة بها فرضتها عليها طبيعة البداوة، وعدم الاستقرار"[٩].

فالواقع الاجتماعي والنفسي هو الذي "يكسبها شكلاً معيناً، أو مجموعة من الأشكال"[١٠]. ثم يقرر الدكتور عناد بأن ثورة العاطفة الوجدانية التي يكشف عنها الشاعر الجاهلي، في وقوفه على الاطلال، هي مصدر من مصادر الراحة النفسية التي "تلوذ بها نفس الشاعر في حالات كثيرة من السأم والوحدة والعزلة واضطراب العواطف"[١١]. فتجربة الحب كما بدت للباحث في المقدمات الغزلية والطللية، هي تجربة "ناقصة غير مكتملة"، بحكم الانتقالية التي فرضتها عليها طبيعة البداوة، وهي الانتقال الطبيعي والاجتماعي من مرعى الى مرعى. وقد لفت الباحث في ذلك الانظار الى ان الشاعر الجاهلي "عندما يصف ذاته في بعض ملاهيها ولهوها وشربها وفرحتها، إنما

يعكس بعض مخاوفها وقلقها من الوجود الغامض الذي يحيط بها"[١٢]. فالشاعر إذاً يتكلم على تجارب حية بصرخة الألم، فهو يشعر" ان الحب انتهى، وان اللهو مضى وان الشباب فني"[١٣]. ان ذلك كله يقود الباحث الى الاعتقاد، بأن "المقدمة الغزلية برنتها الحزينة، وصرخة آلامها الواضحة في مقاطعها الكثيرة، تدل على أن الشاعر الجاهلي إنما يتغزل ليرثي نفسه، ويصور بعض وجوده القلق"[١٤]. فتجربته الشعرية في ذلك تخيم عليها تجربة التناهي المحقق، وان حياة الشاعر واقعة تحت جبر القضاء وظلم المنية، مثلما وصفها المستشرق الالماني فالتر براونه، إذ يختار الباحث عباراته نفسها. والشأن نفسه عندما يرثي الشاعر الآخرين، فإنه إنما يرثي نفسه، فتجربتا الغزل والرثاء في القصيدة العربية بالرغم من كونهما تجربتين مختلفتين، إلا إنهما تلتقيان في كثير من الجوانب. في مقدمة ذلك رنتهما الحزينة، وتأكيدهما على رثاء الشاعر لنفسه، وقلقه من مصيره، "لذلك صار الغزل والرثاء غرضاً واحداً وإن كانت محاولات النقاد القدماء تميل الى الفصل بينهما"[١٥].

٣ ـ الخصائص الجمالية والفنية في الأثر الأدبي:

لا شك في أن الدكتور غزوان الذي وفق في لفت الانتباه الى أهمية العامل النفسي في تحليل الخصائص الجمالية والفنية في الأثر الأدبي، وتعليل الظواهر الأدبية في ضوء ذلك، فإنه يدعو الى استثمار أبحاث التحليل النفسي، والعلوم النفسية والاجتماعية، في البحث عن المعاني الخبيئة في التجربة الشعرية، أو في تجارب النص عموماً، أي المضامين الكامنة وراء المعاني الظاهرة، لا في دلالتها النفسية على صاحبها الشاعر فحسب، بل في دلالتها على القيم السائدة في المجتمع، وهو في ذلك، إذ يقصر تناوله على تجربة الغزل والرثاء، فإنه يمهد لذلك بإمكانية التناول لأغراض أخرى، كما حاول أن ينحو ذلك المنحى في استقصائه لظاهرة التمرد عند الشاعر الحطيأة، أو إشاراته الغنية عن بعض الدلالات النفسية عند الشعراء الجاهليين.

فالباحث يرى أن مادة العمل الفني لا تنبع من العمل الأدبي نفسه فحسب، بل إنه يربط التجربة بثلاثة أمور متغيرة، هي: الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع، واللغة. ويحدد منهجه في دراسة التأثير في الرؤية والخصائص الفنية لهذه الأمور في التجربة الأدبية. لذا فإن الاتجاه النفسي في تناول النص الجاهلي، أو الأثر الأدبي الذي يقترحه الدكتور غزوان يريد له أن يكون جزءاً مندمجاً في عملية نقدية أوسع أو أشمل، وليس بديلاً عن النقد الأدبي، كما سنرى في عرض ذلك.

وقد طبق الدكتور عناد منهجه هذا، على المقدمات الطللية والغزلية وقصائد الرثاء في القصيدة العربية الجاهلية، وحاول استكناه دلالاتها النفسية. فالباحث كما يبدو لم يقف عند النصوص التي تناولها، كما وقف آخرون في تفسير علاقة النص الأدبي بمنشئه فقط، محاولين تفسير علاقة النص بمرض الشاعر، أو أمراضه النفسية الأخرى، وإنما كان يسعى الى أن يتجاوز ذلك الى تسليط الضوء على طبيعة العلاقة بين النص وصاحبه، عندما تكون هذه العلاقة أحد المسانح التي تؤمن التعبير عن الخيوط، أو العلاقات التي تربط الشاعر بماضيه، وحاضره ومجتمعه. فالظروف والأحوال النفسية ليست إلاّ من قبيل الفرص التي تسمح للشاعر أو تمكنه من خلق الأثر الأدبي، ولكنها لا توفر المادة التي يصنع منها هذا الأثر[١٦].

فالشاعر الجاهلي بالرغم من أنه كان يهيئ الأجواء النفسية لقول الشعر، إلاّ ان تلك الأجواء لا توفر له المادة الشعرية التي يقولها، ولا رنتها، سواء أكانت حزينة أم مفرحة، وعلى هذا الأساس فان تناول الباحث كان تناولاً يمتاز بالحدة وإطالة النظر الى النص الشعري لتتبع خصائصه الفنية والجمالية، بالرغم من أنه لم يقف طويلاً عند نصوص عديدة من الشعر الجاهلي لتعميق

الأفكار التي استنتجها بشأن دوافع الرنة الحزينة في مقاطع الغزل، التي لا تبدو في بعضها رثاء من الشاعر لنفسه، أو تعبيراً وجودياً عن قلقه، إذ لو كانت كذلك لانتفت تلك المظاهر الحزينة من قصائد الغزل الأخرى في العصور التي جاءت بعد الاسلام، وهو أمر لم يكن قد حدث، كما لم تتغير طبيعة الرنة الحزينة، وحالات الشكوى والألم في النصوص الغزلية في الشعر العربي الحديث، فضلاً عن أن محاولة(الباحث تأكيد علاقة التشابه بين المرثاة الغزلية في الأدب اليوناني، أو في الأدب اللاتيني، وآداب الأمم الأوربية الحديثة يعطينا مسوغاً هوأكثر دلالة على صعوبة ارجاع رنة الحزن والألم الى جوانب وجودية، في القلق والتناهي عند الشاعر الجاهلي. إذ حاولت بعض الدراسات العربية الحديثة تفسير كثير من جوانب هذا القلق ودفعها الى الايغال والتحامل على القصيدة الجاهلية من خلال فرض آراء وأفكار وصفت القصيدة العربية الجاهلية بالقصور والسذاجة. والشأن ذاته فيما يتصل بالشاعر الجاهلي. وتبقى محاولة الباحث في تفسير رنة الحزن،وما تعبر عنه من أغراض نفسية واجتماعية سادت اغلب المقاطع الغزلية والطللية في القصيدة الجاهلية، محاولة رائدة، وهي كما تبدو قد استعدت تلك الرنة الحزينة من بكائية الطلل فضلاً عن طبيعة تجربة الحب في القصيدة العربية الجاهلية، التي اعتقد الباحث بأنها كانت تجربة غير مكتملة، نتيجة لطبيعة الواقع البدوي، وتنقل الشاعر أو سرعة هذا التنقل الذي لم يجعل تلك التجربة تحقق نهايتها.

فالبحث في هذه الرنة الحزينة في القصيدة العربية في عصورها الحضارية، يعني رصد تجربة الحب، أو تجربة هذه الظاهرة، " في إطارها الوجداني — وهو ذاتي محض — وإطارها الاجتماعي — وهو عام مرتبط بزمان ومكان يحددان طبيعة تلك العلاقة — في ظروف نفسية واجتماعية متباينة"[17]، فضلاً عن أهمية ذلك في الوقوف على قيمة هذه التجربة، التي يجعلها النقد الحديث مستمدة من قدرة الشاعر على ان يجسد في نتاجه التجربة المعينة. وان يمثلها أصدق تمثيل"[18].

ولهذا بدت محاولة الدكتور عناد غزوان جادة، لأنها دراسة نفسية وفنية، كما أنها حاولت تتبع تطور "المرثاة الغزلية" — وهو المصطلح الذي اطلقه على غرضي الغزل والرثاء — في الشعر العربي، ومحاولات نضجها في عصور الشعر قديماً وحديثاً.

٤ . التجربة الشعرية

وللدكتور غزوان فضلاً عن ذلك محاولات أخرى، توضح اتجاهه النفسي، الذي أراد له ان يكون إسهاماً في النقد الأدبي، وليس تطبيقاً لنظريات علم النفس، أو شرحاً لها. كما أراد له أن يكون جزءاً من عملية نقدية أوسع، تسلط الضوء على التجربة الشعرية أو الأدبية. ونجد هذا التأكيد في كتبه الأخرى ولا سيما كتابيه "مستقبل الشعر وقضايا نقدية" نشره عام ١٩٩٤م، و" أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية"، نشره عام ١٩٩٨م. ففي الكتابين خلاصات نظرية وتطبيقية لملامح إتجاهه النقدي الذي يولي العامل النفسي في تحليل الخصائص الجمالية والفنية في القصيدة الشعرية أهمية من خلال النفاذ الى تجربتها الشعورية، ودلالات صورها الشعرية.

فالأدب كما بدا للباحث هو "مجموعة من التجارب الذاتية والعامة تخلقها مؤثرات البيئة الأدبية على اختلاف ابعادها، وتباين دلالاتها وعمق تأثيرها"[19] وان أية محاولة للنفاذ الى أعماق هذه التجربة يستدعي"التشريح الأدبي"، الذي يمتاز بأنه"دراسة دقيقة للتجربة تنفذ الى أعماقها، مستخلصة من خلال الموازنة والاستقراء قيمة التجربة الفنية والاجتماعية"[20]. فالقيمة الفنية والنفسية للنص الشعري، هي إحدى خفايا أو

مظاهر التجربة الشعرية، لأن قيمة النص ستكون على "قــدر التجربة وتمثيلها أصدق تمثيل"[21]. وقد دفعت هذه المنطلقات الباحث الى ايلاء اهتمام خاص ببواعث التجربــة الشــعرية، وأشكال دراستها، وقد تابع في بــعض آرائه الإشــارات التي تضمنها الموروث النقدي القديم، ولا سيما آراء عبد القــاهر الجرجاني(ت ٤٧١هـ) حول الصورة الشــعرية، والجوانب الرمزية والانفعاليةفي اللغة التي تصنــع الصــورة في العمــل الأدبي[22]. ومن المحدثين آراء الناقد الانكليزي إ.أ ريتشاردز عن التجربــة الشــعرية. فالدكتور عناد غزوان مع إيمانه بــأهمية التحليل، أو التشريح للنص من الداخل، فإنه لا يجد حــرجاً أو ضرراً من دراسة "الذات الشاعرة، كما تصورها القصيدة، لا كما يصورها الواقع الخارجي لها"[23]. ذلك لما للشاعر من أهمية ليس في بناء التجرية الشعرية التي تنقل أحاسيســه، التي عاش فيها وتأثر بها وانفعل معها الى جمهوره كي يشاركه احساســه وانفعاله، وتأثيره، بل ايضاً في تعامله الخاص مع اللغة[24]. وهو ما يخلق للشاعر قدرته على توصيل تجربته الى المتلقي، والتأثير فيه بشكل يثير فيه تجربة مشابهة لتجربــة الشــاعر الأولى. لذا عدّ النتاج الأدبي "بلا توصيل بأنه جسد ميت، أو ربما مجرد كلمات ميتة، على أرصفة الاهمال والنسيان"[25]. وفي ضوء هذا التصور يرى الباحث أن علاقة الشاعر بجمهوره هي"علاقة تأثير وتأثر، ونتيجة خلق ثالث جديد ينشأ من التفاعل القائم بــين عنصري التأثير والتأثر[26]. فالتقويم النقدي في ضوء مفهومي التجربــة الشعرية، والتوصيل، هو تقويم داخلي نابع من النص بتشكيله اللغوي، وتجربته الشعورية. فالاعجاب والتقدير أو الانبــهار مصدره القصيدة" وهي التجربــة الأولى المؤثرة التي خلقــت الاستجابة عن طريق التأثير"[27]، وإذا كانت القصيدة فناً لغوياً، فان اللغة هي إحدى مرتكزات الشاعر في نقــل تجربــته، لهذا عدت اللغة في بعدها النقدي والشعري عند الباحث" مقياســاً نقدياً مهماً في الموازنة بين قدرات الشاعر على التوصيل"[28].

فاللغة الشعرية في رأي الباحث تشكل محوراً رئيساً في دراسة التوصيل. أما الصورة الشعرية في بعديها الفني والنفســي فهي تحمل الذهن على"الاقــتراب من فهم، واســتيعاب الفكرة الأصلية للنص"[29]. فاستيعاب التجربة الشــعرية في ضوء هذا الفهم، يعتمد على قــدرة الصورة، أو مجموعة الصور في خلق الاستجابة بين فكرة التجربة، ومتلقــيها، لأن غرض أية صورة هو تكثيف الشعور، أو الاحساس الذي تثيره أية فكرة تســعى التجربة الشعرية من خلال صورها الى تجسيده حساً وفكراً في آن واحد"[30].

لذا بدا للباحث ان"كشف العلاقة بين الشاعر، ولغة التعبير عن أفكاره وعواطفه ومشــاعره هو القــاعدة التي تعتمدها الصورة بوصفها مصطلحــاً نقــدياً في تحقــيق الاستجابــة الجمالية"[31]. كما أنها في الوقت نفســه مصدر مهم من مصادر التجربة الشــعرية، ولا ســيما عند تحليلها، وبــذلك يكون استعمال مصطلح الصورة عنده مرادفاً للفكرة، والرؤية في آن واحد. فالشاعر يحاول بوساطة الصورة توصيل فكرته وتجربته الجمالية، أما ميدانه التطبيقي فقد اتجه فيه الى دراســة الواقــع النفسي والاجتماعي في التجربة الشعرية عند الحطيأة، إذ حاول من خلال ذلك اضاءة الأخبار والروايات التي تحدثت عن سيرة الحطيأة الشاذة، سواء في هجاء أمه، وأهله، أو في هجائه العام.

وقد وجد الباحث، ان الحطيأة في تجربته الشــعرية كان يعاني من "عذاب نفسي شديد تجلى في شعره الذي رسم لنا أكثر من صورة وصورة لمعنى التمرد الاجتماعي والســخرية والحرمان"[32]. فدراسة الواقع النفسي في تجربة الحطيأة الشعظية كما بدت للباحث قد تغيّر كثيراً من الأخبــار، والرويات التي ارتبطت بسيرته. فالعامل النفسي والاجتماعي يكشــف لنا ان الحطيأة كان يعاني من عذاب نفسي شديد نتيجة حــرمانه من

النسب، مما دفعه الى النقمة على عصره، والتمرد على بيئته"، والسخرية من بيته الممثل بأمه وأبيه المجهول"[٣٣] كما ولّد له احساسه بنسبه المضطرب عقدة نفسية ظل صداها يتكرر في معظم تجاربه، التي هجا بها بيته بما في ذلك اخوته. فالحطيأة في حقيقة تمرده وسخريته، أو هجائه، إنما يصدر عن شعور طبيعي سوي في نظر نفسه،"لأنه هو وليس غيره موضوع المأساة"[٣٤] فالصور الساخطة المتمردة في شعره لا يمكن فصلها عن معنى الصراع الذاتي والاجتماعي للشاعر الذي كانت تلاحقه عقده النفسية من نسبه، ومن تسميته بالحطيأة، أو من فقره. فكل هذه العيوب هي التي عملت على تعقيده. أما العيوب التي لفقت عليه، أو تنكرت لواقعه النفسي، وظروف نشأته الأولى، فانها لا تقيم الدليل على حقيقة نفسية الحطيأة التي كان لها تأثيرها الكبير في طبيعة تجربته الشعرية، واسلوبه الساخر في هجائه، الذي هو أيضاً لا يمكن بأية حال من الأحوال فصله عن شخصية الشاعر، بكل أبعادها، من احساس وعاطفة، وذهن ومزاج وذوق وطموح وثقافة[٣٥].

وبذلك يخلص الدكتور غزوان الى تأكيد كثير من الحقائق النفسية عن الشاعر، التي يرى انه لا غنى عنها للناقد في تتبع التجربة الشعورية، أو قدرات الشاعر في التعبير من حيث صياغة المعاني والألفاظ.

يتضح مما تقدم ان الدكتور عناد غزوان في اتجاهه النفسي يهتم بالأثر الأدبي، ويحاول من خلال ذلك الاهتمام كشف وقائع، أو علاقات لم يكشف عنها النقاد، لأنها تنتمي الى الشخصية الشعورية واللاشعورية للشاعر، وهو حينما يحاول اكتشاف هذه الوقائع والعلاقات فانه إنما يقرر انها تفعل فعلها في سيرة الشاعر وسلوكيته العامة والابداعية. فهو يقوم بدراسة نقدية للأدب، وليس بتحليل نفسي لشخصية المبدع. فهو كما اسلفنا يحرص على ان يربط التجربةالشعرية بثلاثة أمور رئيسة هي الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع من خلال تجربة النص، واللغة الشعرية. وهو في ذلك ينحو منحى قريباً من منحى الدكتور طه حسين في تحليله للتجربة الأدبية في إطارها الاجتماعي والنفسي، ومن خلال بنائها اللغوي أو التصويري، كما يرى الباحث أن هذه العملية هي التي تقود أيضاً الى تحديد ملامح الشخصية الأدبية، ومواقفها انطلاقاً من إيمانه بأن"شعر كل أمة ينطلق في بنائه الفني، أو شكله، أو لغته وصوره وموسيقاه، من بيئته التي يولد فيها، ويترعرع وينشأ في أحوالها النفسية والاجتماعية"[٣٦].

الهوامش

١ــ أشرف الدكتور عناد غزوان على (٣٥) اطروحة دكتوراه، و(٣٦) رسالة ماجستير، وناقش ما يزيد على(٤١٥)رسالة جامعية، وألف(٢٧)كتاباً موزعة بين فنون الأدب والنقد والترجمة، وأشرف على مراجعة(٣١)كتاباً مترجماً. ينظر: أسفار في النقد والترجمة: ١٧٢ــ١٨١.

٢ــ المرثاة الغزلية في الشعر العربي: ٥.

٣ــ م، ن : ٥.

٤ــ م، ن : ٥.

٥ــ م، ن : ٣.

٦ــ م، ن : ٦.

٧ــ م، ن : ٧.

٨ــ م، ن : ٨,٩ــ المرثاة الغزلية في الشعر العربي: ٨.

١٠ــ م، ن : ٨.

١١ــ م، ن : ٨.

١٢ــ م، ن : ٨ــ٩.

١٣ــ م، ن : ٩.

١٤ــ م، ن : ٩.

١٥ــ م، ن : ٩.

١٦ــ ينظر: فلسفة تأريخ الفن: ٨١.

١٧ــ المرثاة الغزلية في الشعر العربي: ١٠

١٨ــ أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٣٥.

١٩ــ م، ن: ٢٥.

٢٠ــ ينظر: المرثاة الغزلية في الشعر العربي: ٥٨.

٢١ــ ينظر: أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٣١.

٢٢ــ مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ٢١.

٢٣ــ ينظر: م، ن: ٣٩.

٢٤ــ مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ٤٠.

٢٥ــ م، ن: ٤٠. ٢٦ــ م، ن: ٤٠.

٢٧ــ م، ن: ٤٢. ٢٨ــ م، ن: ١١٧.

٢٩ــ م، ن: ١١٧.

٣٠ــ أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٣٦

٣١ــ م، ن: ٣٨

٣٢ــ أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٣٦

٣٣ــ ينظر: م، ن: ٤٨

٣٤ــ م، ن: ٥٦.

٣٥ــ اعتمدنا في تحديد الخلاصة الآتية عن مقدمات تأويل المعنى الشعري عند الدكتور عناد غزوان من محاضرة القاها في اتحاد الادباء والكتاب العراقيين بعنوان (ترويض النص وسلطة اللغة) بغداد ١٩٩٨.

٣٦ــ ينظر: أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٥٦.

المصادر والمراجع

١ــ الابداع العام والخاص، الكسندر روشكا، ترجمة د. غسان عبد الحي أبو فخر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس لأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة(١٤٤) ١٩٨٩م.

٢ــ الابداع في الفن، قاسم حسين صالح، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي: بغداد، ١٩٨٨م.

٣ــ أسفار في النقد والترجمة، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٠٥م.

٤ــ أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية، د. عناد غزوان إسماعيل، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، الجمهورية اليمنية، ط١، ١٩٩٨م.

٥ــ ذات الكاتب الابداعية وتطور الأدب، م. فراتشينكو، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠م.

٦ــ فلسفة تأريخ الفن، هوزر إيرنولد، ترجمة رمزي عبدة جرجيس، الهيأة العامة للكتاب والأجهزة العلمية، طبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨م.

٧ــ في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة، د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الكويت، ط٣، ١٩٨٠م.

٨ــ المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (١٦٨)، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، تشرين الثاني ١٩٧٧م.

٩ــ المرثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م.

١٠ــ مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤.

١١ــ مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتش، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.

١٢ــ الموجز في التحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة سامي محمد علي، وعبد السلام القفاش، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢م.

١٣ــ النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، سيد قطب، منشورات دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧م.

١٤ــ النقد الأدبي ماذا يمكن ان يفيد من العلوم النفسية الحديثة(بحث)، د. مصطفى سويف، مجلة فصول، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مجلد٤، عدد١، ١٩٨٣م.

لبنان
كتابات معاصرة
العدد رقم 19
1 سبتمبر 1993

خالد زغريت



الذاكرة والتناص

طقوسية المكان في شعر نزيه أبو عفش

«لا تفقْ يا أبي/ فلقد عرفتني الكلاب/ وشمّت روائح يأسي القططُ/ لم أجيء طارقاً/ لم أجيء سارقاً جئت أسأل عن حجرٍ ضاعَ مني/ هـا هنا ذات يومٍ/ عن شؤوني التي كنت أدفنها في شقوق الجدار القديم/ جئت أسأل عن خاتم من تَنكْ/ فرّ من إصبعي في الطريق إلى البيت/ يومئذٍ لم أعرْهُ اهتماماً/ جئتُ ألقي على حضنِ روحي السلاما»[1].

هـو ذا تناص المكان شعرياً في قصيدة نزيه أبي عفش أنساقٌ غنائية تستمد لمعتها الشعرية من لغة بكائية جارحة الحنين تجنح بنزق نبرتها في شكلانية الأحاجي والاستصراخ الكهنوتي.. إنـه المكان الخاص الجـارح والأليف لـدى الشاعر الـذي يجمع تفاصيله بحنو نـزقٍ على زاويـة من تفجعات الروح لأنها بعض فلذاتها التي تحبو على الشوك في استثناءات الحلم الخاثر لردها إلى كمونها الأول في المكان الأم: «جئت، كـالله، أنفخُ في الطين/عليّ أعيدُ إلى مـا مضى الـروحَ»[2]. والشـاعـر مسكـون بعـادة الاختـراق البـريختي.. بأداةٍ خَلْقية ذات طقس كنسي لاهوتي، هـذه الأداة التي لا تفتـأ تميل إلى ضـدية للغيرية السـائـدة لأنها مشتقـاتٌ إعجـازيـة لشخص المسيـح والإنسـان الإنجيـلي الخـارق، وغالبـاً ما يضفي عـلى هذه الشخصيـات المشتقة الكثافة الشعورية التي يصعدها الشاعر في نصوصه بدرامية ميتـافيزيقية شرقية محضـة، ويعمد في اللحـظات القصوى لفـاعليتها شعـرياً إلى تفجيرها من الـداخـل كشخصيـات مضادة بكمالها الإعجازي للجماعية ومبـددة في أفعال آثمـة غير متسقة مـع قدسيتهـا: «كلّ يسـوع منهكٌ من الـبراءة والتأمل/ متكئاً على أورامه الخاصة/ منتظراً وطـأة مشاعـره القـاسية ونـاره المؤكدة»[3]، لأنها أسلوب لـلأداء الثوري، والشـاعر يستحضر هـذه الشخصيات ببـانورامية شعريـة لتمسرح نشـاطه الفكـري في النص شعـريـاً من خـلال ممارستها لبطولة فجائعية موجهة بروحه المشـاغبة ومسلكيته المتمردة. وهي أي الشخصيات غـالباً مـا تبدو متردّدة بين رحابة ألوهيتها [الصفات المثلى للمسيح ومريم] ونـزعتها لممارسة خصيصية مبددة لنورانيتها رغبـة في الأنسنة المرجوة لطوباويتها. مما يجعل المكان ليس جغرافية لمسرحـة فعل الشخصيات وحسب بل رحماً يولـد الشخصيات ولا يقـطع حبـل مشيمته من الـولد. لـذلك يتجلى المكان من خـلال أدائيتها كذات لها كينونتهـا: «جئت أبحثُ عن صورتي في التفاصيل/ في ما تساقط من ذكريات الطفولة أثناء غفوتنا/ عـلى الحـجـارة»[4]... جئت أبـحث عـن شبـهـي في التفـاصيل». تلك هي مـاهية الارتبـاط العضوي للمكـان بـالكـائن الـذي يستخلصه الشـاعـر من خـلال الثنائيـة للشخصية، من القدسية الإلهية إلى الأنسنة البشرية حيث يسعى أبو عفش إلى تقويض الأولى لصالح الثـانية: «هي مريمُ أصل أصول الخطايـا/ ولكنني حين أسقط في حبّهـا/ أستعدّ لأسقط في حب هذي الحياة»[5].

هٰذا بقي للمكان في ذاكرة الشاعر حيّزاً قدسياً. ولشـدة تعلق الشـاعر بهـذه القدسيـة بات وكـأنه يتـوحد قـدسيتها شعـريـاً، ممـا يـوحي بـأن المكـان أضحى النص الأنصـع والأشمل لذات الشاعر ومرجعية تكويناتها وشعريته في آن معاً. لقد شكّل المكان في قصيدة نزيـه أبي عفش خصوبـة ذاكـرته الشعـرية وفضـاءات تشكيلاتهـا، وهـذا قـد مكّن المكان عنده أن يمثّل ذاتاً لها كينونتهـا ومستويـاتها. وبتعبير

أدق المكان كائن نزيه أبي عفش الشعري الذي يتولده عبر إيماءات مبهرة بثراءاتها التعبيرية واحتباساتها لطاقة جمالية تتقوّلها الشعرية عبر كدٍّ فني قاس يميّز نبرته الخاصة. ويميل المكان عبر هذه الأنساق المتفردة إلى استغراقات فنية في التفاصيل البسيطة: «هو ذا البيت/ أوشك أن أتلمس أجزاءه/ وأعد تفاصيله في شغفٍ/ هو ذا ميتم الروح/ حصن فضائلها الغابرات ومملكة العاشقين/ كل ما فيه حانٍ على كل ما فيه»[١]. وبالمكنة استبصار هذا المكان كإيقاعات مصاغة باستنطاقات للمكانية عبر بوح كنائسي، لا تخلو لكنتها من بحة إيهامات جوانية متناغمة. ويمكننا استقراء هذه الإيقاعات من خلال فهم فني لحيوية الحس المكاني وتجلياته بصور متعددة موازية لصور الطبيعة الحية ومتسقة في تكويناتها التصاعدية عبر أطوار اشتقاقية ترتقي بكائنها (الإنسان) كمشتق حيوي لها، تتقوّل عبره بدائية ذاته وتفاصيل آليتها التكوينية في علاقاتها مع المكان. ونلحظ هذه الإيقاعات على النسق التالي:

١ ـ إيقاع الذاكرة البيئوية

وهو توالد طيفي يشكل عبر إفرادات مخزون الذاكرة للأحاجي الأولى والتهيؤات التي تشع كومضات أليفة وخلابة للذاكرة مشكلةً حالة انتصار لصور المكان الحسية ومؤثراتها الشكلية، مقابل انهزام الإنسان بفعل تأثيرها وإدهاشاتها وتواتر إثاريتها التي تشكل سلطة طاغية على حواسه بجمالياتها وإبداعيتها. وفي هذه الحالة يتلذذ الإنسان بحيوية انتصاراتها عليه واستبدادها، ويستلهم الشاعر هذه الحالة لتشكيل صوتية قصيدته بإرشاداتها المتسلطة، فهي أقرب إلى العناد في ترسيم جماليتها كمادة حلم ماضٍ محبذ لديه، مما يجعل لسطوتها شعرية متفردة تتكشف من خلال توظيفها بحس متوتر مسرف في تشكيلات دنيوية صارخة. ويمكننا استبصار مفردات هذا الإيقاع كصور متعددة:

أ) صورة الولادة التي يستلهم الشاعر لارتباطاتها بالمكان الخاص ومستوياته البيئوية كتشكيل عام لها. ويتجلى هذا المكان بمشهدية خرائبية تفرض معطياتها على صورة الولادة التي لا نجد لها أية مدلولات توافق مرموزيتها من خصوبة وخلق وتجديد، بل غالباً ما نراها ممارسة طقسية تراجيدية موازية للواقع وفوضويته وبالتالي خرائبيته: «تقبل الشاحنات الكبيرة من طَرَف الأرض مثقلة بالنعاس/ وتمضي إلى طرف الأرض مثقلة بالتوابيت/ ينزلق الطفل/ ترفو جواربها/ قبعةٌ، كتبٌ، نعاس شديد»[٢]؛ فهو يتجاوز تصوير مخاضية الولادة وقسوتها من خلال مقابلة صورية للطبيعة العذراء ـ إلى حالة المكان الذي يلد (الطفل ـ الكائن) بين قوسين من الشقاء والموت، وذلك باستحضار بيئة انقراضية (أي مكان خرائبي).

ب) صورة الطفل البدائية على مستوى التكوين والإدراك، ذات الحس المشاعي في إدراك المكان والاستسلام لإدهاشاته الإثارية بالحس اللاوعي وما يوازي هذه المشاعية من روح ملائكية، أي عفوية تشوفاتها البصرية للطبيعة بحسٍ قروي دالٍ على الفطرية الطفولية التي أنتجها المكان: «أعرّض قلبي لراعبة في البساتين/مأخوذة بذكاء الطيور وتفسير طعم الحشائش/مطلقة نهدها في الهواء المقطّر/تهجىءزقزقة الطير»[٨].

ج) صورة الطفل الأوّلية وهي على مستوى التكوينات الشعورية الأوّلية وحاسة التهيؤات الجمالية، أي حالة التلقي والتميّز الشكلي جمالياً. وتكون الإدراكات في هذه الحالة مركزة بقوة تسلطها أي بدافع (الجمالية ـ الغرائبية ـ التلقين). ويتكشّف مدى تسلطها بمقدار تقليد الطفل لإنتاجاتها وقدرتها على استلابه لحالة توهمه بكمالها وإعجازيتها: «أيّها الولد الذي في دفتر الإنشاء/ترسم حافة الدنيا فتهرب خائفاً منها[٩]. . . /يا ولد. . . /الذي في علبة التكوين/تبتكر المنازل والبحار/وتنشىء الأقمار/أفشينا على مرأى من الخرابة السرّ/وأخلدنا إلى الإهمال»[١٠]. فحالة الطفولة في حركية الصورة تتماثّ لقرصنة شعورية ذاتية مستلبة لتأثيرات حياتية مختلطة (يمكن فهم تداخلات الصورة بقراءة تشكيلية موازية لقسوة الرسم البيزنطي ـ الأيقونات ـ الشكليات التجسيدية ـ ماهية الطقوس والتراتيل المفعمة بالرهبة والقسوة). وبالمكنة هنا فرز ترسبات الرهبة في تصنيع الحس اللاهوتي لكائن هذه المكانية.

٢ ـ إيقاع الذاكرة التاريخية

تتميّز توليدات الحس التاريخي في نص نزيه أبي عفش بأنها لهجات فنية غامضة يتقولها اللاشعور، فهي أقرب إلى السياقات الباطنية التي تساهم في تخصيب النص فنياً وفكرياً. وتتجلى هذه الذاكرة التاريخية كتناصٍ فجائعي ذي استغراقات صوفية، ومرجعية الحس التاريخي هنا هي نصّية المكان تاريخياً، ويمكن استجلاء ذلك من خلال قراءة المرجعية التاريخية للمكان ومحاكاتها بالإشارات الشعرية التي تنطق رموزها ومقايسة ذلك مع أهمية الأحداث وتأثيرها وندوبها العميقة في الذاكرة الجماعية.

أ) الأحداث التاريخية: لا بد من الإشارة في هذا المجال إلى أننا سنقصر هذه الدراسة على المكان الذي ترعرع فيه الشاعر ونشأ، أي قرية مرمريتا (التابعة لمحافظة حمص السورية). وبالرغم من تداخلات إفرازات الأمكنة [الوطن بشكل عام] فإننا نرى تخصيص هذه الدراسة ببيئة النشء، لأن دراسة أثر الوطن كمكان ومكونات لذاكرة تاريخية في شعر أبي عفش تبقى دراسة أخرى تشكل مستوى آخر. ولا يحتاج قارىء الشاعر إلى كبير جهد لتلمس هذه المؤثرات في كل حرف من قصائده، لذلك سنركز على بعض الأحداث التاريخية التي تشكل بنيةً نصية لشعرية أبي عفش. فعلى سبيل المثال: يرى المؤرخون «أن الغموض الذي يلفّ حمص وتاريخها في العصور القديمة مصدره الكوارث البشرية والطبيعية من ذلك»[11]، فـ «الزلازل هدمت المدينة عدة مرات وأشهرها الزلزال الذي وقع سنة ٥٢٢ هـ إضافة إلى الكوارث البشرية المتمثلة بغارات كان الروم البيزنطيون يشنونها على المدينة الواحدة تلو الأخرى (كغزوة الامبراطور نقفور فوكاس (٩٦٨ م) وغزوة باسيل (٩٩٠ م). ومن أبشع تلك الغزوات غزوة دوق أنطاكية (٩٩٩ م) حيث لجأ بعض أهل المدينة إلى كنيسة مار قسطنطين تحرماً بها، فأحرقها الدوق بمن فيها. ويقال إن الخراب والحرق تكرر على حمص ثلاث مرات»[12]. ولقد تخاصبت هذه الفاجعة في ذاكرة أبي عفش حتى باتت تشكل نسقاً مأساوياً شعرياً في تجربته حتى لكأنّ الحروف تشكل في تراصفها خرائق نفسية:

«الرخويات انتشرت/والناموسيون يؤدون طقوس الذبح/على أبواب الأموي الفاضل»[13].

«أمعاؤهم التصقت بالجدار المقابل/لم يكتفوا باحتلال المدينة/لكنهم أحرقوها»[14].

«كنساء المذبحة السود/تخذلهن الدمعة والنداء وصرير عربات الدفن/ويحملن بآلهة تنفخ البطون/بهواء الآلهة المقدس»[15].

أنظر قصيدة كم من البلاد أيتها الحرية فهي انعكاس لفاجعة هذا الحدث «إذ يتبدى اليسوع عاجزاً عن وقف المذابح على مرأى منه»[16] و«الخراب والزلزال».

وتكرر في النصوص التاريخية لمدينة حمص صورة المصاهرة القائمة على تقديم بنات الملوك كقرابين للزواج كفدية للسلام، وهذا ما تصرح به النصوص التاريخية التالية: «عندما تولّى الحكم شمسيجرام الثاني اقتضته الظروف أن يزوّج ابنته يوتاب من أرسطو بولس البيزنطي»[17] «وعندما تولّى الحكم عزيز بن شمسيجرام الثاني تطلبت ظروف عصره منه أن يزف ابنته دروسيلا إلى الروماني آجريبا الأول»[18]. وتضيف المصادر «إن هذه المرأة الحسناء مالت إلى الوالي الروماني فيليكس»[19]. ولك أن تتماهى في بانوراما المآسي كما شئت. وتكوينات هذه الصور لدى أبي عفش تقص إنساني لأبعاد هذه المأساة التي كانت لها في عصرها مبررات «لأنهم يصفون شمسيجرام الثاني على سبيل المثال بأنه الملك العظيم والمجيد .Sambigeam) (C.C avro C - Jilivsregis»[20]، لكن الشاعر يرى: «نقتفي وهم خطوتها في الفراغ الذي صانها/ونشم الغياب الذي خلفته على الأرض كي لا نضيع/نطاردُ أسماءَ مريمَ كما نقول: وصلنا إلى قلب مريم/نرشو ضلال تواريخنا بالأماني»[21].

ب) الذاكرة الأسطورية: تستحوذ الذاكرة الأسطورية لدى أبي عفش على طاقةٍ توالدية لبداءة رموزها وإيحاءاتها الخصبة المستلهمة من حالة تكويناتها الفطرية كاستجابة لأسئلةِ المكان وكائنه الكونيةِ، حتى تلك الأسئلة التي تستهجن فراغ ألوهيتها من طاقتها الروحية المؤثرة [على سبيل المثال: الأسئلة الوثنية في حمص آنذاك]. وتتجلى هذه الاستحضارات لشخصيات الآلهة في ذاكرة أبي عفش كتتماتٍ لمكونات الذاكرة (مكانياً)، وهي تتضافر باطنياً لتشكيل نصية أقرب إلى الكوميديا السوداء لشعريته. وتتبدى هذه الذاكرة المسرحة للكائن الإلهي كضرورة مفهومية لإدراك بداءة الحياة الأولية في تغامض طوريتها وتقلباتها، وهي في الوقت ذاته أسئلة مجابهة للقلق. ومن خلال إلقاء نظرة سريعة على الفكر الروحي في حمص نتبين أن هناك عدة آلهة شكلت حاجة العصر الدينية:

- الرب شمس: «وهو رب النور والضياء والدفء وقوة الإنبات. إنه شعلة ربانية توضح الحق»[22]. وكثيراً ما يقارب أبو عفش في شعره هذه المفهومية للشمس والصباح. ولن نعوز جهداً كبيراً في استنباط هذه الإشارات التي تتكىء على الذاكرة الأسطورية. ويتمثل النص المستنبط في إيماءاتها إلى هذه الألوهة وطقوسها:

«هي إحدى عاداتي أيضاً/أتنفس صباحي الخاص»[23]. ومرجعية ذلك النص تاريخياً الآتي: «إن أهمية عبادة الشمس عصرئذ توضح عادة تحيتها عند شروقها»[24]. . . «وعلى الفور أنهض قلبي من النوم/محتفياً بالصباح الجليل»[25]. . . إضافة إلى صور لا حصر لها تشكل الشمس نصية تواكب دلالتها واحتفاليتها في صور متعددة لها امتداداتها في مفهومية التكوين والخلق والتخاصب:

«هل سبق لك أن شهدت أناساً بأجنحةٍ رمادية/ينقرون عشبَ الصباح الموحل»[٢٦]. فبالمكنة هنا ملاحظة الاستلهامات الذكية للنص التاريخي التالي: «وتفنّن النحاتون في تمثيل رب الشمس بصورة نسر كبير وقوي وضخم يبدو باسطاً جناحيه»[٢٧].

٣ ـ نصية المكانية والزمن الشعري

يتجلى الزمن في الصورة المكانية بانفتاح حدثي، مولفاً بنواميس مرحلة تعكس طروحات البيئة فيها ونزعتها الخاصة، فتغدو وكأنها متقطعة أو مجتزأة من زمن أسطوري مفتوح. ولأن الشاعر أراد أن يبنيَ صورة المكان على رؤى تسمها مرجعيتها بالتواصل البيئوي، لكن بنسق مبطن بالإيديولوجيا الخاصة به، وهناك استغراق في توليف المكان في شعريته كتأكيد عضوية التواصل بينه وبين مكانه، ولكن يجب ألا ننسى أن هذه العضوية نبرة حادة لإيديولوجيا الشاعر، وشعره استغراق في نصيتها، وحركة هذه النصية ليست إلاّ أدلجة بشكل عميق وذكي... وليست هذه الإشارة إلاّ للتذكير في فهم أسس الرؤيا الشعرية عند الشاعر التي تمثّل أحد أركان ثالوث الزمن الشعري عنده والذي نلمسه على المستويات التالية:

أ) زمن الذاكرة: وقد استلهمه الشاعر من فرد مخزون الذاكرة لديه، وتتجلى وظيفته بتوصيف الواقع خلال صوت معايش منفعل وفاعل: «قبة المنزل القروي التي أينعت في المساء/وفاضت دماً وتوابيت/ليست خرائب مطفأةً/ إنها وطني/ولهذا أنا ساخط/ولهذا أنا يائس ولهذا سأبكي»[٢٨]. وقد مثّل الفعل الماضي المعبّر عن هذا الزمن لغة الواقعية في صورة المكان واستحضار آلامها وتنويعات جراحها، وهو بعلاقة عميقة مع زمن الرؤية.

ب) زمن الرؤية: وهو في زمن الرؤية في نصية المكان غير مستقل إذ يلتقي بزمن الذاكرة من حيث الوصفُ والتجسيد ومع زمن الرؤيا من حيث الاستقبال والتخيّل.

ج) زمن الرؤيا: لقد أدرك الشاعر أن دور المستقبل لا يتجلّى في نصية المكان بالنبوءة فاختزل في دلالته وقَصَرهُ على دلالة تفيد النسق الشعري العام عنده، فانحصرت دلالة الأفعال المضارعة الواردة [في نص المكان] بالمكاشفة والتعرية والتعبير العميق عن حالة الوعي في فهم تأسيس الحلم المتطور من الواقع، أي في صوره المثلى المرتجاة: «تلك الأشياء جميعاً/أية أسرار تسكنها حتى أعدمها القاتل/علبة كبريت فارغة/صورة طفل يصطنع البسمة/مفتاح المنزل..../[٢٩] الظلام يعم المدينة/يا أيها الأصدقاء/لا تلموا دمي من شوارعها أنا بعثرته باختياري/الظلام يعم المدينة/هذه جمالية الحرب»[٣٠].

ـ شعرية المكان والصورية: لقد جنح الشاعر بالمكانية شعرياً إلى التصوير التعبيري الإيحائي، فحوّل الصورة في نص المكان إلى أداة وصفية ـ تعبيرية إيحائية ـ لتقربها من شعرية «الصورة»، ويمنح المكانية دلالة انتمائية حميمة عبر المعايشة والتفاعل والأنسنة مع المكان، وتحويل الصورة من السياق الصوري مكانياً (أي الرسم) إلى السياق التعبيري (شعرياً)، فقرّبَ الشعر من الرسم وأبعد الرسم عن الصورية الخاصة به، وجعل المكانية ناطقة في ذاته ورؤيته وذاتها وشيئيتها، وذلك من خلال حلول صوفي أدته حالة التعايش العميق. واستطاع بوعيه الفني تقريب الفنون من بعضها دون الخلل في السياق والخصوصية، وبقي محافظاً على فسحة جميلة مغرية بتبادل الأدوار، وتمكّن بأسلوبه الوظيفي الخاص من الفنين، محافظاً على شعرية المكان في شتى حالاته وتعابيره وصوريته، موظفاً تلك الأدوات بمعايير فنية شعرية تمنح النص صفاءه وشفافيته.

خالد زغريت [سوريا، حمص]

❋ هوامش ومراجع

(١ و٢) نزيه أبو عفش، قصيدة القلعة، مجلة لوتس، عدد ٦٤ (١٩٨٨) ص ١٥٩.

(٣) نزيه أبو عفش «ديوان بين هلاكين» ط ١، العربية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق (١٩٨٢) ص ١١٣.

(٤) قصيدة القلعة، مصدر سابق، ص ١٦٠.

(٥) «قصيدة مريم»، مجلة لوتس ـ عدد ٧٣ ـ ٧٤ (١٩٩٠) ص ٣٤.

(٦) قصيدة القلعة، مصدر سابق، ص ١٥٦.

(٧) «ديوان الله قريب من قلبي» دار الحقائق، بيروت، ص ٥٣

(٨ و٩ و١٠) ديوان بين هلاكين، سابق، ص: ٣١ و٦٠ و٦١

(١١ و١٢) حول كتاب «تاريخ حمص»، محمود السباعي، ندوة حمص الأثرية والتاريخية الأولى (١٩٨٤) منشورات وزارة الثقافة، دمشق (١٩٨٥) ص ٥٣.

(١٣ و١٤) ديوان الله قريب من قلبي، سابق، ص: ٤٠ و٦١.

(١٥) قصيدة طوبى للموتى، مجلة لوتس ـ عدد ٥٩(١٩٨٦) ص ١٢٧.

(١٦) ديوان بين هلاكين، ص ٩٣.

(١٧ ـ ٢٠) بشير زهدي «حمص وإسهامها الفني والجمالي في العصر الهلنستي والروماني»، ندوة حمص، سابق، ص ٦١ و ٦٠ و٦٣.

(٢١) نزيه أبو عفش، قصيدة مريم، سابق، ص ٣٣.

(٢٢) بشير زهدي، سابق، ص ٦٦.

(٢٣) ديوان بين هلاكين، ص ١٢.

(٢٤) بشير زهدي، مصدر سابق، ص ٦٦.

(٢٥ و٢٦) ديوان بين هلاكين، ص ٢١ و١٢.

(٢٧) بشير زهدي، المصدر السابق، ص ٦٦.

(٢٨ ـ ٣٠) ديوان الله قريب من قلبي، ص: ١٢ و١٣ و٦٧.

السعودية
الراوي
العدد رقم 21
1 سبتمبر 2009

الراوي.. وسؤال التناص السردي

تواصل الراوي في هذا العدد احتفاءها بالدراسات السردية الموسعة التي تعمق الجوانب النظرية في السردية العربية. ورغم أهمية هذا الجانب فإن الراوي تقترح أن يكون عددها القادم عن قضية من أهم القضايا السردية، وهي قضية تعالق الرواية مع التراث السردي، رغبة في استكشاف جماليات التجارب السردية التي أنجزها الروائيون العرب، بدءاً من تجارب جورجي زيدان، ومروراً بإسهامات نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وواسيني الأعرج وغيرهم من الكتاب الذين جدوا في ارتياد آفاق التراث السردي. والراوي تسعد باستقبال المساهمات في هذا الموضوع، وتعد بنشرها مجتمعة إن توفرت المادة الملائمة لتكون بين يدي الباحثين وطلاب الدراسات العليا.

رئيس التحرير
حسن النعمي

كما توجه الراوي عناية السادة الباحثين والقراء إلى رغبتها في استقبال حوارات مع المختصين في السرديات العربية ومع الروائيين العرب للتعرف أكثر وعن قرب على أنماط التفكير السائدة خارج فضاء الكتابة النقدية والسردية.

كما يسر الراوي أن تؤكد استعدادها لنشر مقالات عن السينما والمسرح من المنظور السردي، رغبة في مقاربات شاملة لكل أشكال التعبير السردي.

* * *



مصر
فصول
العدد رقم 4
1 أكتوبر 1996

الرجل والبحر

جوانب من التناص فى رواية إدوار الخراط «ترابها زعفران»

منى ميخائيل*

(ترابها زعفران) رواية تسترعى الاهتمام، ويضيف بها الروائى والناقد والكاتب المصرى المعروف إدوار الخراط إلى سجل كتاباته عملاً يأسر الألباب، يصفه بأنه: «ليس سيرة ذاتية ولا شيئًا قريبًا منها» [«ترابها زعفران»، ص ٥ ـ المترجم]. وهو محق فى هذا النفى؛ فالرواية أقرب ما تكون إلى سيرة مدينة هى مدينة الإسكندرية برمالها الزعفرانية، وتفاعلاتها مع البحر، ومسار حياة الأشخاص الكثيرين الذين يقطنونها. والرواية، إلى جانب ذلك، نص بالغ التعقد والدقة، يستكشف مجالات مختلفة جديدة لم تطرقها الرواية العربية.

وربما يحظى هذا النص بعناية أفضل إذا ما دُرس فى إطار ما أسمته وعرفته چوليا كريستيڤا بالتناص، أى «إجمالى المعرفة التى تمكن من وجود معنى للنصوص»، فلا يمكن أن يقدر المرء هذه الرواية حق قدرها، أو حتى أن يفهمها، دون دراية بمستويات اللغة العربية المختلفة ومظاهر تراثها الأدبى ؛ ذلك لأن الكاتب يعتمد على بعض من أغنى مصادر التراث الأدبى العربى مثل (ألف ليلة وليلة) والمقامات وترانيم الكنيسة القبطية وأناشيدها المتاحة بالعربية منذ أربعة عشر قرنًا، وكلها مما «يسهم فى وجود معنى للنصوص». أضف إلى ذلك أن (ترابها زعفران) تنهل بتوسع من منابع اللغة العربية وتقاليدها الأدبية من جوانب لا حصر لها، مما يجعل من نصها الثرى الذى تسرى فيه روح التناص بمهارة إضافة مهمة إلى تطور الرواية العربية المعاصرة فى حقبة ما بعد نجيب محفوظ. وقد قال ميخائيل باختين فى معرض تمثيله لكيفية تفاعل الشكل والمضمون فى النص الأدبى:

* أستاذ الأدب العربى بجامعة نيويورك ـ الولايات المتحدة .
* ترجمة محمد يحيى: قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

إن الشكل والمضمون في الخطاب يعدان شيئًا واحدًا بمجرد أن نفهم أن الخطاب اللغوى هو ظاهرة اجتماعية فى كل جوانبها مجتمعة، وفى كل من عناصرها وعواملها على حدة؛ من الصورة الصوتية إلى أعلى مراتب المعنى المجرد.

ولا ينبغى أن ننظر إلى محاولة الخراط وضع طفولته وشبابه وكهولته فى قالب خيالى على أنها مجرد ترجمة أدبية للظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية المحددة التى نشأ فى كنفها قبطى مصرى شاب؛ ذلك لأن مثل هذه القراءة لن تفسر الطابع الغنائى للعمل، ولا المهارة الحرفية التى صاغ بها الكاتب روايته.

وترتبط الجوانب الغنائية للرواية ارتباطًا وثيقًا بالحدث وبالحبكة وبتطور الشخصيات:

كانت ترتفع من مرآة البحر الرصاصية اللون صخرة ناتئة عريضة رأيتها مكسوة بأكملها بالنوارس، كأنما حطت عليها سحابة كثيفة مبطنة بالريش الأبيض، ساكنة عليها، متشبثة بها النوارس متجاورة متزاحمة، الجسم المطوى يلتصق بالجسم المطوى، وقد أحنت رؤوسها وأدخلت مناقيرها الطويلة فى صدورها، محدبة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبها. (ص ١٢٤)

إن مثل هذه الصور تستدعى إلى الذهن حشود الناس مختلفى الأشكال فى الإسكندرية، لكنها تستدعى على وجه الخصوص البطل ـ القاص الذى يدور الحدث من خلال وعيه.

والماء والنهر والبحر عناصر جوهرية فى رواية الخراط هذه؛ إذ تحتشد فيها صور الماء وتشكل رغم تفرقها المهاد الذى يستقر القص عليه. وربما أنبأت الأسطر الأولى بما يموج به العمل من زخم وحركة وبما ينتهى به؛ إذ يبدأ الكاتب روايته بهذه الفقرة:

عدت إلى شارع راغب باشا، كان الكوبرى الصغير مفتوحًا، ومياه ترعة المحمودية تحته حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبرى فى دوامات متقلبة. (ص ٩).

لكن الصور التى تدور حول الماء لا ترد لذاتها؛ فهى تصف دائمًا قوة خارجية طاغية، وتشير دائمًا إلى التغيرات التى تطرأ على الشخصية أو الموقف. يحدث هذا طوال النص كله:

وأنا أجـرى الآن فى ممر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون فى الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس تحوم حولى ثاقبة وجائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكد حول خشب المركب الواقفة، وأنا أطل عليها فجأة من حاجز حديدى طويل. (ص ٤٢).

يأتى هذا المشهد مباشرة عقب محاولة فاشلة لصديق «البطل»، كان على وشك أن يقع فى قبضة الشرطة السرية بسبب نشاطه السياسى المعادى للوجود البريطانى فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية، لكن بغيًا تنقذ البطل بأن تسلك به عبر أزقة مظلمة تربض فيها قوارب صيد مهجورة:

وألوان البحر قد أخذت تتخلط، أمام عينى، بنفسجية وزرقاء وبيضاء فضية مشعة تحت سحاب أبيض تختفى الشمس وراءه، وتضيئه باحمرار سائل مشاع، وهدوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، ووشوشة الموج الذى يترقرق، على مهل، ناعمة، أسمع صوت الصمت المطبق تطرزه وتنمنمه، فجأة، زقزقة العصافير التى تتواثب على الرمل الطرى، وتنقر العشب اللزج والودع والصدف الحى بمناقيرها الصغيرة السريعة...، وعلى آخر المدى أرى عاشقين غامضين على الرمال العذراء، فى هذا الفجر؟ أى هيام لا يقاوم؟ أية رغبة مبهمة وخرساء، مطلقة، تدفعها يمشيان على هذا الشط

الموحش المبلول؟ عند التقاء الرمل بالموج حط
الطحلب الأخضر الذى يبيض حينما ينحسر عنه
الماء، غض ويابس على التوالى، بلا توقف.
قلت لنفسى: أبدى، دائم، أمام فنائنا وانتهائنا»
(ص ١٢٤) .

وحديث الكاتب عن «المدينة الرخامية، البيضاء الزرقاء، التى ينسجها القلب باستمرار» [ص ٥ ـ المترجم] هو صيحة فى القلب:

«إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة فى محارتها غير المفضوضة» [ص ٥ ـ المترجم] كأن النص الذى يتلو هذه العبارة الناقصة هو التكملة لها: «إننى لست هذا فقط... بل إننى هو» ، والصفحات المائتان التى تلى ذلك تمثل محاولة الكاتب لفهم ماضيه وحاضره ومستقبله.

ويحيك الخراط حقًا من القلب قصًا نادر المثال، يفتتح بعنقود من الحيوات واستدعاء محدد للمكان وتيار متكثف من الأفعال وردود الأفعال والتأملات.

ويصعب تلخيص ما يحدث فى الرواية وهى بالأساس ذكريات طفولة. لكن الشخصية الرئيسية هى القاص الملم بكل ما يجرى، والذى يعى مجرى حياته وحياة الأشخاص الذين يكبر معهم. ويورد الكاتب الكثير من الخيوط القصصية وتاريخ الأسرة. وتختلط ذكريات الماضى الملحة مع ظروف الحاضر، لتفتح شخصية الراوى مما يبرر وجود هذه القصص المتنوعة. وحب الراوى للبحر، وثقته به وعشقه للرمال ولكل ما تحتويه «المدينة الرخامية» برمالها الزعفرانية، يشى بانبهاره بالمكان وبأسرته وبالمتعة التى يجدها فى نسج هذه الحكايات.

والإسكندرية ذات الألف وجه، التى يسكنها أحفاد كل الأمم من أتراك وأرمن ويونانيين ومالطيين وتونسيين، تحتوى كل شىء وتتسم بالرقة والقسوة فى آن. ولا يملك المرء لدى قراءة الخراط إلا أن يتذكر داريل وروايته (رباعية الإسكندرية) ؛ حيث تدب الحياة فى الإسكندرية لتصبح شخصية ونطاقًا للجاذبية («جوستين» ، ص ١٩) ، وحيث هى «المدينة التى يكاد الخيال يخلقها (لكنها حقيقية) تبدأ وتنتهى فينا وتضرب جذورها فى الذاكرة» (بلتزار، ص ٦٣) ؛ وحيث الإسكندرية مثل جوستين «ليست يونانية ولا سورية ولا مصرية لكنها هجين» («جوستين» ، ص ٢٧) .

روح المكان فى رواية الخراط غالبة، وأهل الإسكندرية واقعون فى قبضتها بلا إمكان للهرب، لأنها تتغلغل فى ساعات يقظتهم وفى أحلامهم. كما أن السكندريين عند الخراط هم «كأناس اندمجوا بلا وعى منهم فى المكان وغاصوا حتى المنتصف فى خرائب مدينة وحيدة وتشربوا قيمها» («بلتزار» ، ص ٢٢٥) .

وطوال الرواية تتباين مدينة الذاكرة مع المدينة الحقيقية. وللإسكندرية عند الكاتبين [الخراط وداريل ، المترجم] مكانة تعلو على منزلة المكان العادى. فهذه المدينة شخصية قائمة بذاتها «ذات قوة غريبة غير محددة» («جوستين» ، ص ٢٤) ، ويلاحظ الكاتبان إيقاعات الإسكندرية «مدينة المدقعين اللامعة» («كليا» ، ص ٧٩) .

والإسكندرية فى رواية الخراط هى أيضًا «عاصمة الذاكرة» («كليا» ، ص ٩) ، وإسكندرية الخراط ، مثل مدينة داريل ، بوتقة تصهر الأحداث والشخصيات المنغمة فى دراما الحرب العالمية الثانية ، وتحتوى حشدًا فريدًا وغريبًا وأحيانًا معوج الطباع من الأجانب والوطنين وقعوا فى شبكة من المكائد والخيانة. وتعج إسكندرية الخراط بصور مؤثرة بالمناطق الحسية تختلف كثيراً عن الصور التى تجدها عند داريل ، وينتهى عند هذه النقطة وجه الشبه بين الكاتبين.

يسعى الخراط فى هذا العمل إلى خلق نمط من «الواقعية» (verissimo) بالغ الجدة فى النثر العربى المعاصر. وهو كاتب يحاول فهم ماضيه وحاضره ونفسه ومدينته بتسليط الضوء على جوانب معينة من حياة أفراد أسرته القبطية الكبيرة. وتدخل خلفيته المسيحية بشكل لا تخطئه العين فى نسيج الرواية متعدد الطبقات. فأولى ذكرياته هى عن عيد الملاك ميخائيل ووالدته التى تعجن فطائر خاصة تقدم فى تلك المناسبة. ولا تطغى طقوس ومظاهر خلفيته القبطية، وهى جزء جوهرى من وجوده هو ذاته، على القص:

وكنت أعرف أن اليوم هو ١١ بؤونة، وأن غداً عيد الملاك ميخائيل، وكنا نذهب، أنا وأمي، لنشتري زيت السيرج الذى سنصنع به فطير الملاك. وكانت السيرجة بعيدة علي، في شارع جانبي... لم أكن لوحدي، أستطيع أن أذهب إليه. (ص ٢٨).

ثم يضيف:

كانت أمي قد انقطعت عن صناعة فطير الملاك منذ الحرب، والغلاء، وشح السمسم، ونسيت كل شئ عنه، تقريبًا، ودخلت جامعة فاروق الأول، ومات أبي في ليلة باردة جداً من ديسمبر (ص ٣٥)

ويرسم تيار الوعى الانتقائي للكاتب صورة ثاقبة النظرة للتاريخ الاجتماعي:

في حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون إلى غرفة المدرسين... ويعطيهم خليفة أفندي درس الدين. وأسمعهم، من الشباك، يقرأون القرآن معًا بصوت عال منغم، له إيقاع ملئ يحتشد له قلبي بالرهبة، وأحسدهم وأريد أن أكون معهم. (ص ٧٣).

ويختلط هذيان الراوى البالغ مع أحلامه وعذابات المسيح الشهيد المصلوب، وينتج ذلك صوراً استعارية قوية وجديدة في النثر العربي. وكان السياب والبياتي وعبد الصبور وشعراء عرب آخرون كثر قد أشاروا إلى أمثال تلك الصور الخالدة في أشعارهم.

ويعتمد الخراط، شأنه شأن الشعراء التموزيين، على الميراث الأسطورى الغني للتراث المصرى القديم والبطلمى والمسيحى والإسلامى، كما يعتمد على التاريخ المعاصر:

أنت... الكرمة السماوية لا يأكل من عناقيدها إلا المغبوطون. أول من دست على العنب بقدميك العاريتين لكى تعتصرى نبيذه المفرح للناس والآلهة معًا، يشربون من عذوبته المرة فيتكلمون سواءً بسواء. أوزير واقف في هيكله، مطوى الذراعين، مكفن بالبياض، والمناقيد تتدلى في اتجاه وجهه المنحوت في الديوريت الأخضر، قريبة جداً من فمه الظامئ. (ص ١٧٥)

وقد عرف جيورج. ج. لوكاتش «الرواية الحديثة» بقوله: «تحكي الرواية عن المغامرة الداخلية... ومضمون الرواية هو قصة الروح التى تخرج للعثور على نفسها».

والخراط، في بحثه عن نفسه الداخلية، يعى بشدة وفى الوقت نفسه العالم الخارجى الذى يحيط به والإيقونات [الرموز] التى تحيط به حسياً ومعنوياً وتشكل قيمه. وتتحول أوصافه للأشياء والأماكن والأشخاص الذين يذكرون بالقديسين القدماء إلى إيقونات قبطية مترية تشع بالحياة:

وكان وجه المادونا الحجرى صغير الأنف، مشروخًا، صوحته الشمس الحارقة التى لا تغيب ولا تخف وقدتها أبداً. شفتاها الرقيقتان المكتنزتان في وقت معًا، اللتان يعرف هو تنزيهما، وارتعاشتهما، والتصاقهما بفمه. (ص ١٤٦ـ المترجم).

وتركيز الكاتب على عالم الاهتمامات الحسية والأشياء والمفردات العملية جزء لا يتجزأ من مسعاه الذى لا يكل لفهم واقعه؛ ذلك الواقع الذى يستعصى بعقده البالغ على التعبير عنه بأساليب مباشرة. ويلوذ الخراط، بحنكته، بالأساليب البلاغية العتيقة من العصر الوسيط التى تذكرنا بالهمذاني والحريرى فيما يتصل بمهارة الصياغة اللغوية، وهو يحيك في مواقع مهمة ومتفرقة من نسيج قصته أناشيد من المناجاة مؤثرة تصل إلى ذرى من الوقع الحسى باستخدام الأوصاف والنعوت والكلمات التى تبدأ بحرف معين من حروف الأبجدية، أو يتوسطها هذا الحرف، أو تنتهى به، كالنون أو الواو أو السين. وهذا إنجاز بديع يضيع عند ترجمته، إذ يتذكر الكاتب ترنيمة كان يرددها وراء مدرسته

فى مدرسة الأحد الآنسة كاترين: «كنز مجد فى السماء»(ص١٦٨ ـ المترجم) ويصل الكاتب من ذلك إلى تخليد وإحياء ترنيمة أخرى بتفكيكها بشكل مبهر عن طريق استدعاء قديسات من مجمع القديسين القبطى، ونساء اشتهاهن فى مراهقته، والمرأة التى دام حبه لها أو «رامة» كاهنة قلبه. ولا نجد فى النصوص العربية الحديثة نظيراً لهذه البراعة التى تذكر بالمقامات.

ويمضى الكاتب على مدى ثلاث صفحات كاملة [من ١٦٨ إلى ١٧٠، المترجم] منتشياً ببهجة اللغة، ويعيد إلى الحياة كلمات طواها النسيان من معجم اللغة العربية البالغ الثراء، كأنه فى ذلك يجسد ما عناه بارت «بالمعلق» و«المنشأ» و«المؤلف». وهو ما يشرحه بارت بقوله:

٢ ـ المؤلف هو الذى يضيف إلى ما ينسخه ما ليس من عنده، ٣ ـ والمعلق هو الذى يدخل نفسه فى النص المنسوخ ولكن فقط ليجعله مفهوماً، ٤ ـ أما المنشأ فهو الذى يقدم أفكاره هو لكنه يعتمد فى ذلك دوماً على مرجعيات أخرى. ولذا فما قد تسميه «بالكاتب» فى تعبير فات زمانه كان بالأساس فى العصور الوسطى:

١ ـ ناقل يمرر جوهراً خالصاً هو كنز الأقدمين وموضع المرجعية، ٢ ـ وجامع يحق له أن يفتت أعمال الماضى بالتحليل إلى ما دون حدود ثم أن يعيد تركيبها...».

ويبدو الخراط نشطاً فى عدد من تلك المستويات، إذ ينجح فى إعادة تركيب اللغة ذاتها وكذلك الأفعال، بصورة فريدة فى نوعها. فهو يعبر عن النطاق الواسع للتجربة البشرية دون أن يقتصر فى أسلوبه على المحتويات التقليدية للحبكة والشخصية وتطور الأحداث. ويتجلى التجديد عنده فى أدوات الإبداع اللغوى لأساليب العصور الوسطى، كما ذكرنا سالفاً، وفى أحيان أخرى يتجلى ذلك فى إيراد قوائم مطولة لمناظر وأحداث وأسماء وأفعال يفجرها مجرد ذكر (ألف ليلة وليلة):

وفى الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التى تطل على موقف عربات الحنطور، رقدت على الكنبة الأسطمبولى، جنب مائدتى الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد، التى كنت أذاكر عليها دروسى، والجرامفون ذى البوق ورسم الكلب، انزلقت قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن. ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتى يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أوتومبيل باكارد مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد على فى شارع فؤاد. وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتنى المردة الهائلة تخرج من القماقم، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر. [ص ٧٧ ـ ٧٨ المترجم].

وهنا كذلك نجد الكاتب الماهر يحتفظ على مدى صفحات عدة بأنشودة من نوع آخر يتمثل فى إيجاز لاهث الإيقاع لـ (ألف ليلة وليلة) يختلط بمناظر فوارة فى حياته المعاصرة تتفجر بما يشبه السحر.

والمعادلات التناصية الخارجة عن إطار النص، والتى نجدها فى هذا الجزء وغيره من أجزاء رواية الخراط، ذات وقع بالغ التأثير؛ إذ تدعم من تعدد مستويات الرواية وتحولها إلى أدب يستقر فى الذاكرة.

ويتحدث بارت عن جانب آخر مهم فى «التحليل البنائى للقص» يتعلق بمبدأ «الصلة» فيقول:

فلنوضح أولاً كلمة «المعنى». إننا نطلق هذه الكلمة على أى نوع من المعادلات داخل النص أو خارج النص، وبتعبير آخر على أى ملمح من القص يشير إلى لحظة أخرى من لحظات القص

أو إلى أى موضع ثقافى آخر يكونان ضروريان لقراءة هذا النص... وكل المحاولات المعجمية أو النحوية وكل ظواهر الدلالة وكذلك ظاهرة التوزيع [في علم الصوتيات وغيره من علوم اللغويات ـ المترجم]. أكرر: إن المعنى بذلك ليس مدلولاً «مكتملاً» كما قد تجده فى القاموس حتى ولو كان قاموساً للقص؛ بل هو فى جوهره معادلة أو أحد أطراف المعادلة، إنه أحد الإحداثيات أو أصداء الدلالات.

و(ترابها زعفران) هى تمثل ما يعنيه بارت؛ فهى معادلة وإحداثية وصدى دلالة بالتأكيد.

وتتحول كلمات الخراط إلى شعر غنى بالنشوة عندما يتحدث عن البحر. فالبحر يرتبط عنده بجاذبية آسرة شديدة، وأحياناً يجذب إلى العدم. وتأمله الغنائى النزعة وحنينه المكتوم يمثلان عالماً قائماً بذاته ونزوعاً غلاباً إلى الخلود:

أنظر إلى البحر وأفقه الغامض، أعرف أنه لا شئ وراءه، أبداً، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول، إلى ما لا نهاية له، وكأننى أرى شاطئ الموت نفسه، سوف أعبره، بلا عودة أو وصول.
مياة كثيرة لا تغرق عشقى، والسيول لا تغمره، صخرة ناعمة الحنايا أتت فى قلب الطوفان، سفوحها ناعمة غضة بالزروع اليانعة، بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصب وحى، ترف عليها حمامة سوداء جناحاها مبسوطان حتى النهاية، لا تكف رفرفتها فى قلبى؛ [ص ١٢٥ المترجم].

وتفصح مواهب الخراط الغنائية عن نفسها كاملة فى أجزاء عدة من الرواية، ولاسيما عندما يتحدث عن البحر، وهو ينغمس فى ذلك الحديث تماماً:

يعرف أن فتحة النفق التى تدعوه مغوية، ومفضية إلى التهلكة، وينزل بشقة على سلالم يعرف أنها ستهبط به فى الماء، إلى كهوف أخرى، واحداً بعد واحد، منقورة كلها فى قلب صخر البحر الداخلى، تحت الأمواج، عالية وفسيحة يهب فيها نسيم رقيق ملحى الطعم، منيرة بضوء خاص من غير شمس ولا مصابيح ولا شموع، فيها فتحات على الرمل الأبيض الذى تغمر سطحه، بالكاد، مياه قليلة مترجرجة... وإلى هذه الساحة الرملية الخاوية سوف يخرج، بعد أن يغتسل ويتطهر فى البحر الملح. [ص ١٠١، ١٠٢ ـ المترجم].

أو عندما يقول:

وأجد أن الشوق، مثل نزوع الموج، يرتمى على الشط ممدود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع الماء، مستنفداً بعد رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكص محسوراً أبداً إلى عرض اليم العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر، حلمه يأتى ويعود، ولا يهدأ إلى راحة.. يصل الموج الطفيف إلى قدمى ويترك غشاء فضياً رقيقاً لا يكاد يجف، وهو يلمع، حتى يبتل من جديد. [ص ٤٥، ٤٦]

والبحر، وهو دائماً رمز الحرية والعزلة، يعادل العاطفة الجنسية فى رواية الخراط:

أحسست نفسى فى الماء.. أغوص بهدوء فى عمق يبدو أنه من غير قرار. وكان الماء حولى دافئاً ومحيطاً وحنوناً وشاملاً، ولم أكن أتخبط... ولا مرتاعاً ولا مختنقاً... والضوء حولى داكن وشفاف معاً، رازح ومشع معاً، كأننى فى غرفة مائية شاسعة المدى، وخصاص نوافذها تنساب منه صفحات رقيقة النسيج... من النور والماء ممتزجين معاً. وكان سطح الماء فوقى يومض بإبر فضية دقيقة... [ص ١٧٣]

كنا فى أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر تصنع... ملايين النقط اللامعة التى... تعشى عينى، وزرقة الماء تحتها عميقة وداكنة وكثيفة الشفافية... كانت تسبح... بالمايوه الأزرق الفاتح، محبوكاً عليها،... تحت سيولة الموج الخفيف الذى يترقرق عليه وينحسر فى حركته،

الناعمة... وعرفتها. راتة... جسمها فاتح السمرة وغض ولما يكد يكتنز بأنوثته... فتاة بعد، ولها رشاقة سمكة فى الماء... وعرفت أننى سأحبها، فى آخر العمر، حبًا كأنه الموت، وإن قلبى هو ساحة بحرها اللجى الجياش أبدًا بأمواج لا هدوء لها. [ص ٦٠ ـ ٦١]

وربما يجوز اتهام الخراط بتسلط فكرة النساء وأجسادهن على ذهنه، لكن اهتمامه بالأنثى ليس اهتمامًا بذئ الطابع، وإنما هو سعى للإمساك بلحظة اللذة العابرة الفائرة وتجميدها والاحتفاظ بها إلى الأبد. وبطل الخراط الأثير، شأنه فى ذلك شأن الإنسان العصرى وفق تعريف كامى له، يشعر بنفسه غريبًا فى «عالم أفرغ فجأة من الوهم ومن النور». وتكشف رواية الخراط المتعددة الجوانب عن الحياة التى تعيشها أسرته السكندرية الكبيرة التى تتراوح حياتها بين الملهاة والمأساة والعاطفة الشجية، ولكنه لا يصدر أبدًا حكمًا أخلاقيًا على حماقات البشر. وتكشف أول قصة أو واقعة فى الرواية، فى تتابع أشبه بالحلم، عن الحياة المزرية لعاهرة تقطن المبنى الذى تعيش فيه أسرة الراوى. وهو يكتب عن ذكرياته عن تلك المرأة ذات الشعر الذهبى الزاهى التى يقاطعها الجيران والتى كانت رقيقة معه على الدوام، وقد أنقذها والده من الشرطة المتربصة بها. وكانت تبيع جسدها فى الليل لسائقى سيارات النقل لتعول أمها المسنة، بينما تعيش حياة عادية فى النهار مثل أية ربة بيت. وكثيرًا ما كانت ترسل بالصبى الصغير لقضاء حاجاتها ثم تكافئه بالحلوى وبعناق كعناق النساء الأخريات اللاتى تزدان بهن الرواية: المرأة اليونانية، ووالدة توتو وعشيقة عمه ووالدة صديقه المفضل أو تلك المرأة التى تمتلك فندقًا على البحر، عشيقة خاله التى ضبطها متلبسة بالخيانة وقتلتها بفظاعة سيارة مسرعة على الكورنيش، أولئك النسوة أدخلنه إلى العالم الغامض لأجسادهن الجميلة وكرمهن ودفئهن وأسرارهن. وتهيمن على أحاسيسه، باعتباره طفلاً، خالاته الكثيرات ووالدته بالطبع. ونجد اهتمامات طفولته الملحة، ونهمه الذى لا يشبع للكتب وكل ما هو مطبوع، والطقوس الدينية والعادات والممارسات والفولكلور القبطى، وقد تحولت جميعًا إلى نصوص مقدسة بالنسبة إلى هذا الطفل الحساس.

لكن امتزاج الحلم والحقيقة يمنحنا صورة أقل تبسيطًا للطفولة، ويسقط بالعواطف المكبوتة على مستقبل بعيد:

من كان إلى جانبى يمسك بالأعنة؟ وجوده ملئ بالسيطرة والتحكم، لكنى لا أكاد أراه مع ذلك، أعرف فقط أنه إلى جانبى فى نور الصبح تحت سحاب الإسكندرية الوضئ الرقيق الذى ينساب بسرعة فى السماء الصافية. [ص ٩ ـ المترجم]

إن كل نصوصه محيرة وغامضة، تتحول فيها الشخصيات والأحداث إلى قطع من لغز يتشكل بشكل درامى ليكون عملاً فنيًا يخيم على الروح. وتتشكل هلاوس الكاتب وذكرياته وتعجن مع رمال الإسكندرية مانحة الحياة ومع مياه البحر التى تطهر كل شئ:

فى قاع المياه المضطربة حصاة بيضاء، مدورة، ناعمة، لم تترسب عليها شائبة من عكارة السنوات وطينتها. [ص ٨٧ ـ المترجم]

وتلمح وراء هذه المواقف الشعرية تعاطف الكاتب وتقديره لما أبدعه، وإن كان ذلك لا يخلو أحيانًا من ابتسامة ساخرة من حماقات شخصياته. وهو يقدم لنا صور العالم فى جوانبه الجنسية. ولا يمكننا أن نكتفى بالقول إن رواية الخراط شهوانية الطابع، فرؤيته للعلاقات الإنسانية تربط هذه العلاقات ربطًا وثيقًا بأشكال الصلات الجنسية. والجنس فى عمل الخراط يقل كثيرًا عما نجده فى أعمال الكثيرين من الكتاب العرب، حيث يظل الجنس متواريًا أو يكاد: «كالإله فى القصائد الدينية» [أشارت الكاتبة إلى صفحة ٢٢ من الرواية باعتبارها موقعًا لهذه العبارة الأخيرة، لكنها غير موجودة فى هذا المكان أو الصفحات المجاورة ـ المترجم].

وكثيرًا ما ينهمك الخراط فى استقصاء الجوانب المتنوعة للتجربة والطبيعة البشرية. ومن الأمثلة على ذلك اللقاء المثير بين الراوى ومخنث شاب فى زقاق متهالك مظلم بالإسكندرية. وربما كان هذا أقرب ما وصل الخراط إلى أسلوب داريل فى التعبير عن جو من الغرابة الشاذة:

في الدور الثاني كانت دكة خشبية موضوعة أمام الباب المفتوح، تكاد تسده، شور لي الرجل الذي يجلس عليها، بيده. كان باهظ البدانة، عليه جلابية ممزقة غليظة النسيج وجاكتة كاكي فوقها من غير أكمام. خرجت من فمه المتدلي أصوات مليئة. وأدركت أنه أخرس، كانت في حشرجته دعوة خشنة مباشرة وفيها يأس لا يأتي إلا في أصوات الخرس التي تجاهد، بشق النفس، للطلوع. ومد إلى يدين متضخمتين حيتين، أظافرهما طويلة انحشرت تحتها خطوط سواد قديم، وأوشك أن يجذبني إليه بقوة خارقة وهو مازال يزوم ويحزق ويغص بالحمحمة...، رأيت وراء الدكة شلتة عريضة نام عليها ولد صغير السن، طويل الجسم، يلبس جلباباً طويلاً شفافاً يكشف عن قميص بناتي فستقي اللون بحمالات، وقد رفع أمامه ساقيه العاريتين الملساوين بحيث أخفى عرى ما بينهما، وكان ينظر إلى السقف، وفمه مصبوغ بما يشبه الدم السائل وعيناه مكحولتان بدقة وحاجباه قوسان رفيعان مدوران، ويبدو كأنه لا ينتظر شيئاً ولا يريد ولا يرفض شيئاً. [ص ١١٧]

والخراط هنا يسجل الملاحظات ويحلل ويصف بطريقة مبدعة للغاية لكنه يتجنب الناحية الأخلاقية: «القلوب ومشواها، والذي هدهدها وأشجاها منفية أبداً في أحلامها ومناها». (ص ١٣٤).

وتنتهي النصوص السكندرية بشكل ملائم بوحي بالارتباطات السياسية المستقبلية لهذا الشاب الملتزم. إن براءته وتعرفه الحياة في فترة المراهقة انطويا على بذور نضجه وتقييم لوضعه الوجودي. لقد آن الأوان كي ينسحب الغزاة البريطانيون إلى ثكناتهم خارج الإسكندرية، ولكن ليس قبل أن يسقط المئات برصاصهم وقبل أن يقف ذلك الشاب فوق كوم الدكة؛ ذلك المعلم التاريخي السكندري المواجه للبحر، والذي كان الإنجليز يحظرون على أهل الإسكندرية طلوعه لسنوات طويلة:

> ورأيت أنني صعدت إلى أعلى تلة كوم الدكة القديمة، وقد جلا عنها الجنود الإنجليز سراً في الليل، ولأول مرة منذ وعيت لم يكن اليونيون جاك يرفرف على ذروة التلة، وكنت أعرف مع ذلك بغموض أن كوم الدكة القديمة قد أزيل وحلت محله ساحة مسفلتة ومبان حكومية، وأننا كنا ننطلق في جماهيرنا الغفيرة منذ الصباح الباكر، نرتفع على طرقات كوم الدكة الخالية التي كانت محرمة علينا وقد أصبحت في هذا الصبح حلالاً. [ص ١٩٨ ـ المترجم]

وتنتهي الرواية بهذه النبوءة عما سيحدث بعد زمن من خروج الإنجليز وحصول مصر على الاستقلال.

ونقول في الختام إن إدوار الخراط، العربي المعاصر، قد نجح فيما عبر عنه إدوار سعيد بإيجاز قائلاً: «إن ما يفكر فيه الخيال الحديث أو المعاصر ليس وضع أي شئ في كتاب بقدر ما هو إطلاق شئ ما من الكتاب بالكتابة».

هامش:

* اعتمدت الكاتبة في مقالها على طبعة رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران) الصادرة عن دار المستقبل العربي بالقاهرة عام ١٩٨٦ وقد اعتمدت على الطبعة نفسها لنقل الاقتباسات التي أوردتها. وأثبت أرقام الصفحات حسب هذه الطبعة مصححاً أرقام بعض الإحالات التي جاءت مخالفة لهذه الطبعة في مقال الكاتبة. وأود أن أسجل الشكر للزميل والصديق الدكتور ماهر شفيق فريد على إعارته الكريمة نسخته من هذه الطبعة نظراً لنفادها من الأسواق وقت الترجمة.

(المترجم)

فلسطين
الكرمل
العدد رقم 30
1 أكتوبر 1988

قصة

الرحلة

فاطمة المحسن

عادت ذات يوم من ايام السنة القمرية الى بيتها. كان جسدها يرق بشرنقة فسفورية، تقيم بينها وبين المقاعد حاجزاً يصعب على النظر الكليل اختراقه. حين تجلس تنأى عن التلفزيون بمسافة، وتشغلها تلك الخوابي المحنطة التي تسللت الى الداخل. انها وحدها تعرف السر. سر السلحفاة ومهارتها. تبتسم بجذل وتغرس اصابعها في حصيلة نادرة من قسمتها. فيلتمع الفسفور. تسكب قطرات صغيرة من قهوتها على ثيابها فتقف حبات السائل معلقة في الهواء. الفسفور يستجمع طالعها كل يوم ويقرأه، ويلم صباباتها بأصابعه، وينسج خيوطه المحنطة، يمررها بتواطؤ كل صباح، فتزداد جذلة مستسلمة له كما النعاس. انها تحصي العابرين على نافذتها، فرسان خيبتها المجندلين، وتجم طالعها المنحوس وتبتسم. تخرج صندوق خردواتها القديمة: قلائد صدئة تضعها على قماشة سوداء، وتفتح شبابيكها. يأتي الطائر ويسرق إحداها، فتقهقه، تئزّ، وتتلمس فسفورها فيحزن الطائر لفعلتها.

انها تخترع كل يوم رحلة النسيان، فتأخذها البحار الى مناف لم تعرفها من قبل. أسواق تمتلىء بالضجيج والمرايا، وعباءات معطرة، واطفال يتسوقون حلوى بالقرنفل. نساء يحملن شموعاً، ورجال يشجّون الرأس بسيوف تقطر دماً. كانت الطفلة تكركر في داخلها عندما تبادلت مع صديقتها خاتماً مفضّضاً. ندمت عليه صديقتها كثيراً عندما رأته في يدها. لقد نسيته اليوم في صندوق خردواتها، ولم يعد يهمها من امره شيء. انها تفكر الآن لمن تهديه، كمن يتخلص من شيء زائد. تحصي قلائدها الصدئة، وتتذكر درباً عبره القطار في السادسة صباحاً. كان لغط الحافلة هادئاً، وهي لا تفهم حرفاً مما يحيط بها. انهم يحزرون كتابها ودفتر ملاحظاتها الصغير. أشارت السيدة الوقور اليها، وحاولت ان تفتح حديثاً: «بأية لغة تقرأين»؟. صدّتها متمتمة: «بالعربية». فارتدت السيدة قفازاتها وقالت بالانكليزية واضحة: «انظروا الى جزمتها، ربما تكون إرهابية». جلب صوت السيدة لها النعاس، فغفت على المقعد.

مرة اخرى تجتاز الحوش المبلّط بحجارة صفراء مغسولة. كم تعبت الاخت الكبيرة في غسله صباحاً.

الحُجرات مقفلة وهي تسمع لغط ابيها من وراء الابواب. يرفع نظارته ويضعها دائما ويهذي بمعارفه، ووالدتها تصغي مهمومة بصمتها. قالت لها مرة بهمس: «كم اكرهه»، فكرهته الى الابد. كانت تعرف ان المطر قد احتجزهم في الغرفة، ورائحة الطعام تقول لها انهم هنا خلف هذا الباب. والباب موصد، والدنيا ظلام، وهي لا تقدر ان تخطو لتفتح هذا الباب.

ـ أمي... أشعر بالبرد.

يتوقف لسانها في حلقها، وتتذكر أن الحلم لا يسعفها على العودة من منفاها. كان ثمة شيء يشبه النسيان، وآنية الخزف المعلقة في فمها. إنها تنسى كل مرة كل شيء. الطيور المزخرفة، وسجاجيد جدتها، وجدائل عرسها، وارتعاد جلد الغزال في بشرتها. السيارة تقودها الى دربها البري. همس الاجساد الوثيرة على المقاعد، واناقة الحقول المحملة بالعناقيد.

ـ هل تحتاجين الى مساعدة؟

ـ لا.

حلت حقائبها ومضت الى مدينة اخرى. سكنت جبال شيخوختها، وحافظت على عناوين قرى العالم، وأرقام تلفوناتها. كل يوم تكلم اشباحها، شبح يقهقه، وآخر يتلعثم، ونالت بشعرها بالعار فتغتسل من خطيئة لم تمسّها. أشباح تمرق بين العباءات في المرقد الكبير، وتنعكس على المرايا الكرستالية التي تزين فسيفساء الجدران. ها هو أحدهم يقف طولياً مقسماً جسده الى مربعات صغيرة، ترتسم على مرايا المرقد، لتخترقها الاضاءة المنعكسة من الثريات الكبيرة. إنه يركع ليصلي، ويدع وجهه يتجه يميناً ويساراً، ينحني، فترتفع عجيزته، ويعود لينهض، ويمسح وجهه، ويلتفت الى شيخ تحوطه حلقة من الشباب. يدب ويزحف ليجلس على مقربة من آذانهم.

تتنفس هي براحة عندما ترقب ابتعاده. كانت الاشباح تأخذ بخناق المدينة، تطارد الناس من زقاق لآخر، وتغيّبهم في سراديب يدقون على أبوابها ولا من مجيب؛ أشباح المهمات هذه تتشابه في الهيئات، ولا يعجز المرء عن أن يرسمهم. خطان منحنيان، وعينان فقط، حينها تنبعج يد الشبح دون تعب لتمسك بخاصرتك، تمسك شعرك، او تضغط على عنقك. المجسّات الماضّة للاشباح التوائم تنشطر كالاميبات، تُدبر لتدخل في أنفسها، وتُقبل لكي تدخل في الآخر، ولا تغادر مقام المخاوف التي تسفحها على الجسور، والمنحنيات الجديدة، وعمارات الاسمنت العالية. رافعاتٌ تدق في صدغ المدينة مساميرها، وتلبسها قمصانها السود. صارت المدينة تتحرك على ايقاعها، مدينة اسفنجية تمتص ضجيج طول الاشباح وتلفظه، والاشباح تمارس محبة الاحتواء، وطبع الاميبات المتشطرة. تركض المدينة لتلاحق خوفها، وتطارد فراشات الهزيمة المحوّمة بمشابك مفضضة، فلا تصطاد غير الغبار.

هرعتْ هي الى المرقد تجر وراءها صديقاتها، فصاح الشيخ عندما دخلت: «غطي شعرك»... فغطته بعباءة أمها، دون ان تنبس بحرف. جلسن أمام الضريح. كانت احداهن تضحك بوهن. فتحت

قميصها تحت العباءة، وعرضت الكدمات والندوب وهمست: «أبي .. يحب انه تمرين مناسب لكي اكف عن اللقاء بكم».
لامست يدها بحنان يائس، وصمتت.

□

لاتدري كيف مست الكهرباء نخاعها، ومرت على ثدييها، ثم على ساقيها، فانتفضت من غيبوبة ألمها. كانت ترى الاشباح من وراء الغشاوة التي تحوط عينيها، ترى لزوجة أيديهم، وترنو الى ضفيرتها المعلقة، يفكّونها ثم يبعثرونها، فتشم رائحة الشعر المحترق ينبض بارتباك وينكمش، وتشاهد غيوماً مفتّتة تمرق بنشاطٍ أمامها. وحيدة كانت في حجرات وحشتها، لذا أطبقت على فكّيها بعناد.

ـ عاهرة. سنجعلك تنحنين.

أيقظتها رشقة الماء مرة اخرى. كانت تفقد في كل مرة، وبعد الدقائق الخمس، القدرة على حماية جسدها، فتستسلم الى العذاب، تستسلم الى الموت، ثم تكتشف بعد ان تعود الى زنزانتها أن ثمة صمتاً كثيراً ينتظرها، يأتي اليها في الصباح مع تهويمة النوم، فيمسح وجهها كما اعتادت ضفيرتها ان تفعله صباح كل يوم، فتعود الى غفوة مطمئنة.

□

سيداتي، آنساتي، سادتي. سنة جديدة. إذنْ سنة سعيدة. هكذا في كل مرة تسمع هذا النداء الجميل، فتفرك يديها جذلة، وترفع طرف فستانها لتعبر الساقية، وتنعطف الى فناء المكتبة العتيقة، تذهب اليها لتبحث في مخطوطات روايات العيّارين في بغداد عن السرّ، وتدور في اسواق الورّاقين، تجلس مفترشة بين الأتربة، تفك بكرات الطلاسم، وتعاود طيّها. تقرأ من اليمين الى اليسار، ومن اليسار الى اليمين: بيوض حمائم، وهداهد، ومصابيح مذهبة صغيرة فائقة الدقة والأناقة، وأبيات شعر تحوط حوافيها. كانت أطرافها متآكلة، وبعض حروفها قد ضاع أو أُهمِل، ولكن عزمها على القراءة لم يَهِن.

كانت تقوم بالأمر بهمة واستغراق، بعد ان يعلن المذيع عن سنته الطيبة السعيدة. حتى استيقظت ذات صباح على همهمة البغال، والهمسات المكتومة لأصوات أصحابها من المهرّبين بين حدود وطن وآخر. التفت الى شريط النار الذي غادرته في اول رحلة لها، بعد ليلة مقمرة شديدة العذوبة والخوف، وصَفَنَتْ. وضعت رأسها في حضنها ومسدّته بحنان. فكت ضفيرتها ومشّطتها وعطرتها بزيت السيان، وذهبت الى النبع القريب لتغتسل.

كانت ملابس القرويات قد امتلأت بالورود، وبدا الثلج على قمم كردستان في الصيف القائظ كَرَسْم في بطاقة بريدية ساحرة. حشرت رجليها في حصى النبع، وانتظرت كي تبرد آلام المسير الطويل. ولكن صوتاً ايقظها من أُلفتها مع الماء. حين رفعت رأسها رأت الملك السعيد على حصانه، وفوق صدره صف من الرصاص.

قال لها وفي صوته رنة سخرية:

- يا امرأة، بين الحكمة والحمق برزخ. ان تعبريه، تكُفّيْ عن انْ تُكلّمي ذاتك.

قالت في داخلها: «وهل كنت أكلّم نفسي؟».

قال لها الملك السعيد: «بلى».

فصمتت، ولم تجرؤ على رفع رأسها مرة اخرى. وبقيت مطأطأة الى ان سمعت حوافر حصانه تبتعد في الوادي.

رسمت العينين على الحُصى امامها. ثم وضعت فماً، ثم صفاً من الرصاص. بأربع حركات فقط انهت رَسْمها وعَتّه، فتعكّر ماءُ النبع، فصرخت القرويات بها. كانت جرارُهنّ قد تعبت من الانتظار، وهي تمارس لعبة الاستحضار والنسيان.

وكان الوقتُ ينتظرها عند شجرة الجوز القريبة، فلاقته، وصافحته، وودعته كما ودُعت مَلِكُها السعيد حزينةً مطأطئةً. كانت تعدُّ نفسها للرحلة القادمة، لذا نسيت أن تطلب منه أن يتريثَ قليلاً.

«الرمز» غير «الرمزية»

لارمزية في أدبنا القديم



بقلم/ توفيق الفيل

ليس ثمة شك ان متلقي الادب يضيف اليه من نفسه وثقافتــه ، ويشير الى كثير من الامور التي لم تدر بخلد المبدع لهذا الادب ، ومنشئه .

واذا كان من يتلقى الادب ذا نفس حساســة ، وعلى درجة كبيرة من الثقافة والوعي ، اغنى الادب واثراه ، بما يضيف اليه من شروح او تفسير . وهــذا يفسر لنا بعض الظواهر التي تصادفنا في بعض الاداب. وعلى سبيل المثــال ، يذكر تاريخ الادب ان «شكسبير» ظل اقل منزلة من معاصريه ، حتى تهيأ له الاديب الذي كشف عبقريتــه ، وعرف قارئيه به ومن ثم جعله يتبوأ المكانة اللائقــة به في تاريخ الثقافــة الانسانية .

ومثل ذلك او قريبا منه حدث للشاعر الاسـلامي الكبير « عمر الخيام » فقد ظلت اشعاره في طي النسيان حتى كشف عنهــا « فيتزجرالد » ، فكان همزة الوصــل بين الخيــام وكثير من القــراء .

وقد حاول بعض كتابنا المحدثين ان يتناولوا الادب العربي القديم ، بثقافتهم الحديثة ، ومفاهيمهم المتقدمة، ووسائلهم الكثيرة ، وهم بذلك يريدون لهذا الادب ان يكون ندا للاداب العالمية المختلفة ، بمذاهبها الفلسفيــة المتنوعة . وهؤلاء الباحثين ــ في غمرة الحماسة لادبهم، والحب له ــ قد اضفوا عليه من الصفات ، ما لم يكــن قد استحدث في زمنــه ، والبسوه ثوبا فضفاضا ، اعتقد بانه يتجاوز الابعــاد الحقيقية لهذا الادب .

وقبل ان اعرض لشيء من تفسيرهم لادبنا ، ابادر الى القول ، بان حبنا لادبنا ، وتعلقنا به باعتباره يمثل جانبا من حضارتنا وفكرنا وقيمنا ، لا يجعلنا ننحله من الصفات ، وندخل فيه من المفاهيم ما ليس منه ، ولا ينقص ذلك من قدره شيئا ، وحسب هذا الادب ان يكون ممثلا حقيقيا للحياة الفكرية والحضارية والثقافية التي عاشها مبدعوه .

لقد حاول بعض المحدثين من النقاد ان يفسروا الشعر العربي القديم على اساس من الرمز ، بل لقــد تجاوز بعضهم القدر ، فألف عن الرمزية في الشــعر العربي ، وربما كان وراء هذا التفسير ان البلاغيين العرب قد تحدثوا عن « الرمز » حيث جعلوه جزءا من الاشارة ، ونوعا من انواعها ، وقد مثل له «ابن رشيق» في كتابه « العمدة » بقول احد القدماء يصف حال امرأة قتل زوجهــا وسبيت :

عقلت لهــا من زوجهــا عدد الحصى
مع الصــبح او مع جنح كل اصيــل

ولغيره بقوله : « هو يريد انه لم يعطها في زوجها عقــلا ولا قودا ، اللهم الا الهم الذي يدعوها الى عد الحصى »

ولعل هذا البيت يحمل من الجمال تلك الصــورة التي اشار اليها ابن رشيق . وهي صورة المراة التي لا تجد في يدها سوى العجز والحيرة والهم ، فتجلس لتعد الحصى في كل وقت .

كما مثل له بقول ابي نواس يصف كؤوس الشراب :

قرارتها كسرى ، وفي جنباتها
مها تدريها بالقسي الفوارس
فللخمر ما زرت عليه جيوبهم
وللماء ما دارت عليه القلانس

ويعرف ابن رشيق الرمز بانه « الكلام الخفي الذي لايكاد يفهم ، ثم استعمل حتى صار الاشارة » . وهذا القول يخالف الرمزية بمعناها الحديث ، التي ترمي عند روادها من امثال « استيفان مالرميه » « وفاليري » الى الايحاء بدلا من الافصاح ، والتلميح بدلا من العرض » .

ويقول استاذنا الدكتور : « محمد غنيمي هلال » : « ان نشأتها الاولى كانت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع ، وكان ظهورها مع بعض المذاهب الاخرى « كالبرناسية » ومذهب « الفن للفن » رد فعل للمذهب « الرومانتيكي » الذي اسرف اصحابه في اتخاذه — خاصة في الشعر — وسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية ، والعواطف الخاصة . »

واذا كانت الرمزية قد نشأت في اوروبا وفي هذا الوقت ، فمن المستبعد ان يكون الشعراء الجاهليون او العباسيون قد اتخذوا منها مذهبا في ادبهم . وعلى ذلك لا نوافق على ما ذهب اليه احد الباحثين في معرض حديثه عن ابي تمام ، واكباره له من انه حين قال :

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر
وغدا الثرى في حليه يتكسر

انما كان يرمز الى عهد المعتصم ، وما عم هذا العصر من تقدم وازدهار .

والباحث يرى ان شعراء هذا العصر قد ابقوا في غالب الامر على المقدمة الطللية التي سادت القصيدة القديمة ، واضافوا اليها ما يلائم عصرهم ، ويعجب الباحث من سلوك الشعراء العباسيين هذا المسلك . ولسنا نجد محلا للعجب ما دام الباحث نفسه يقول : « غير انهم اتخذوها — اي المقدمات — رمزا ، اما الاطلال فلحبهم القديم الدائر ، واما رحلة الصحراء ، فلرحلة الانسان في الحياة » .

لا محل للعجب طالما ضمن الشعراء تلك المقدمات ذلك المعنى الفلسفي . ولكن العجب يأتي اذا كانت القصيدة العربية في العصر العباسي ، قد ظلت محافظة على شكلها التقليدي الذي كانت عليه عند الجاهليين ، وهذا ما نقول به . ولعل ما يؤيده تلك الثورة التي حمل لواءها ابو نواس على المطالع الطللية في قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها
افذو العيان كانت في الحكم
واذا وصفت الشيء متبعا
لم تخل من غلط ومن وهم

ولم يقف الامر في تحميل مضامين الشعر اكثر مما تحتمل على العصر العباسي . الذي يجد فيه الباحث تنوعا في الفكر والحضارة — ربما تكون مبررا لهذه التفسيرات — بل يعود بها الى الادب الجاهلي ، ويحمله اكثر مما تحتمل البيئة الثقافية . ونحن نجد من الباحثين من يزعم ان كل ما في القصيدة الجاهلية كان مسخرا لقضية « الموت والحياة » . والحيوان الذي يذكر في هذه القصائد — كان في كثير من الاحيان — صورة رمزية تتعلق بهذه القضية فالفرس في قول زهير :

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله
وعري افراس الصبا ورواحله

« رمز » للصبا ودواعيه . والناقة والفرس — حسب راي الباحث — هما سر الحياة المغلق « فاذا احسنا فهمهما احسنا فهم الشعر العربي في العصر الجاهلي ، او بعبارة اخرى ، اذا كشفنا وجود الرمز اخذ الشعر الجاهلي صورة اجل واعمق في انفسنا . ولا نستطيع اذن ان نقف عند حدود فكرة المقارنة المزعومة ، فكل صورة قيمة ايا كانت تسميتها تستند الى رمز ، الفرس هو الشباب الذي يتهادى ، و « الثور » عند النابغة « يصور » الطاقة الخلاقة والاحتمال ، وقوة الحياة وشدتها . هذا الثور القوي الجميل الذي يشبهه السيف المسلول قد تعرض لاذى المطر والبرد ليلا » والباحث يقصد بكل ذلك قول النابغة :

من وحش وجرة موشي اكارعه
طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد
اسرت عليه من الجوزاء سارية
تزجى الشمال عليه جامد البرد

ويقول الباحث عن البيتين اللذين ذكر فيهما « النابغة » الصراع بين الثور والكلاب « انه نوع من الرمز حقيقة » وهذا الرمز « هو الذي يكشف الملاءمة بين اجزاء المعلقة » فالنابغة في شعره — كما يزعم الباحث — لا تعنيه عاطفة ذاتية ، ولا ينسب بامراة ، ولا يعنيه ان يصور حبا ، وانما الذي يعنيه ، الزمن والفناء الذي اخنى على دارمية بالعلياء فالسند ، هذه الدار التي خلت من سكانها منذ زمن طويل ، ولم يعد فيها احد يجيب سؤاله . وهذا التفكير لا يتمشى مع روح العلم ، ولا يستقيم مع

ما نعرف من حياة العرب في الجاهلية تلك الحياة التي تميزت بالبساطة في كل شيء .. في الفكر ، والثقافة ، والخيال ، ولم يكن حديث الجاهلي عن الناقة والفرس والمرأة ، الا لانهما اهم الامور في حياته ، فالفرس وسيلته في الاغارة والقتال ، في بيئة حالها بين امرين : اما عادية، او معدو عليها ، والناقة مركبته في الرحلة والانتقال ، ومعينه على العيش الى غير ذلك من الامور . ومن هنا نزعم ان الشاعر الجاهلي لم يكن يتغنى — في مقدماته — بغير عواطفه الذاتية ، وما كان يصف الا تلك الاشياء التي تقع تحت حسه ، وتعينه في قضاء اموره . وذلك هو السبب في عدم خروج الشاعر الجاهلي عن محيط البيئة التي كان يعيش فيها . ثم ماذا يعني الشاعر — سواء في العصر الجاهلي او حتى في عصرنا الحاضر — اذا لم تعنيه ذاته ، واذا لم يحاول ان يحقق هذه الذات — من خلال ذوات الاخرين — او اذا لم يحقق ذوات الاخرين من خلال ذاته؟ وماذا يضير الادب الجاهلي . اذا لم يتحقق الربط بين الاجزاء في معلقة النابغة ، او امريء القيس او غيرهما من الشعراء ؟

والشعر الجاهلي — دون ان نكشف الرمز فيه — ودون ان ننيط بالناقة والفرس ، « سر الحياة » له في نفوسنا صورة اجل واعمق ، لانه يمثل حقبة من تاريخنا الفكري والحضاري ، ولانه يحمل لنا عادات هؤلاء الاجداد ، ومثلهم ، وهي مثل وعادات لم تكن كلها شرا محضا بل على العكس من ذلك حملت من الخير والمثل العليا ، والقيم الفاضلة الكثير — بالقياس الى الامم الاخرى من عهد طفولتها المبكرة . لقد حمل لنا الشعر الجاهلي ، اباء العربي للضيم ، وترفعه عن المذلة ، واحترامه للعهود والمواثيق ، وحمايته للذمار ، ودفاعه عن الجار — وحسبنا ان نعيد قراءة ديوان « الفخر » في هذا الشعر ، لنجد المثل العليا في الشجاعة والنجدة، والمروءة والكرم ، وغير ذلك من الصفات .

واذا تركنا العصر الجاهلي، الى عصر بني العباس وجدنا غير واحد من الباحثين يقول باصطناع الرمزية في هذا العصر .. وقد سبقت الاشارة الى ذلك من قبل . ونضيف هنا ان من بينهم من يقول بأن ابا الطيب المتنبي كان ينحو هذا المنحى ، ويستعمل الرمز في شعره ليعبر عن اماله المحبوسة، وعواطفه المكبوتة تحت وطأة السياسة المعادية لاتجاهه ، والحكام الذين غلبوه على امره .

ونحن ندعي ان المتنبي كان يقول ما يعن له صراحة ، وبعبارة مكشوفة ، وكان لديه من الشجاعة القدر الذي يتيح له ان يقول ما يريد ، دون خشية من سوء المصير ، ويكفي للتدليل على ذلك انه قتل بسبب بيت من الشعر ، وقد واجه اعداءه ، والخطر المتربص به ، هو وابنه وغلامه ، وابى عليه كبرياؤه ان يتقبل المساعدة التي عرضها عليه صديقه ، كما ان عتابه القاسي الذي وجهه الى سيف الدولة . والذي عده النقاد القدامى من الهجاء لشدته ، وهجاءه المنيف لكافور الاخشيدي وهو لا يزال في متناول يده . كل ذلك يدفعنا الى الزعم بانه لم يكن في حاجة الى كتمان مشاعره ازاء الحكام .

وما لنا نلتمس الادلة على هذا الزعم ، وقد كفانا ابو الطيب مشقة البحث حين قال :

أي عظيم اتقي — أي مكان ارتقي
وكل ما خلق الله — وما لم يخلق
محتقر في همتي كشعرة في مفرق

فشاعر يقول هذا القول ، وتمتليء نفسه بشعور التعاظم على هذا النحو ، حتى ليكاد الناس لا يساوون في نظره شعرة في مفرقه ، لا يتصور منه ان يخفي مشاعره خوفا من حاكم مستبد .

وربما يقول قائل : تلك الابيات املتها الحداثة ، ونزوات الشباب ، ومن ثم فهي لا تعبر عن نفس المتنبي وطبيعته . ولكنا نجيب على ذلك بان تلك النزعة كانت خلق ابي الطيب « وهذا الشعور بالتعاظم ولد معه منذ ولادته ، لقد كان عصب المتنبي اباء وترفع ، حتى اذا اراد الا يشعر بالتفوق فانه يكاد يعجز عن ذلك ، كما يعجز الكئيب عن التحرر من الشعور بكآبته ، وكما يعجز المريض عن التحرر من الشعور بمرضه ، والقوى بقوته » . وقد وجد هؤلاء الباحثون ابا الطيب يبدأ بعض قصائده بالغزل ، وعن مشاعره تجاه المرأة ووجدوا في بعض شعره نفيا للتعلق بامرأة . فلجأوا الى تفسير ذلك بالرمزية ، وقالوا : ان هذه الرمزية تلحظ على وجه الخصوص في المقدمات الغزلية في مدائح الشاعر لكافور « اذ لم يقصد الشاعر في نسيبه هذا الى تصوير عواطفه نحو النساء على ما يفهم من ظاهره ، وانما كان يقصد حبيبه القديم سيف الدولة ، والحياة في جوار ذلك الحبيب الذي قضت الايام عليه — رغم انفه ان يفارقه — وهو يصور حسراته وآلامه من اجل ذلك في قوله :

كفى بك داء ان ترى الموت شافيا
وحسب المنايا ان يكن امانيا
حببتك قلبي قبل حبك من ناى
وقد كان عذارا فكن انت وافيا
واعلم ان البين يشكيك بعده
فلست فؤادي ان رأيتك شاكيا
فان دموع العين عذر بربها
اذا كن اثر الغادرين جواريا

فهو في نظرهم « يرمز » الى سيف الدولة ذلك

الحبيب الغادر الذي ينازعه قلبه الشوق والحنين اليه، فيزجر ذلك القلب ، ويحمله على ان يكف عن ذكر من لم يرع ذمام المودة وعهد الوفاء » ولسنا في حاجة الى اصطناع الرمز لنحل به مغاليق الابيات ، فهي واضحة الدلالة على ان المقصود بالحبيب الغادر سيف الدولة .

واعتقد انه من التحمل ان نقول في قصيدة المتنبي في البدويات وجمالهن انها رمز لسيف الدولة كما يقول بذلك بعض الباحثين ؟ اذ يفسرون الامر على ان البدويات ذات الجمال الطبيعي « رمز » لسيف الدولة. والحضريات ذات الجمال المصنوع رمز للحياة الناعمة في مصر .

ولا نريد الاطالة في استعراض الادلة التي يقدمها الباحثون بين يدي دعواهم ، والتي تفتح الباب على مصراعيه في الادعاء ، والتمحل في التفسير . ولكننا في نهاية هذا الحديث نتساءل : لماذا لا يكون ابو الطيب المتنبي يحب فعلا ؟ وحسب ما تقول بعض الروايات كانت المراة التي يحبها « خولة » اخت سيف الدولة . وهذا يفسر لنا الحرقة ، ورنة الحزن والالم التي نجدها في شعر ابي الطيب . والذي يدفعنا الى قبول هذا الافتراض سببان :

احدهما تاريخي ، والاخر فني .

اما السبب التاريخي ، فهو ان سيف الدولة اراد ان يصلح ذات البين ، ويترضى ابا الطيب شاعره وصديقه ، فأرسل له كتابا مع ولده — وفي هذا ما فيه من تكريم — وقد سر بذلك ابو الطيب . وأجاب عنه بقوله :

فهمت الكتاب ابر الكتب
فسمعا لامر امير العرب

وقد هم بالرجوع . ولكن الانباء حملت اليه خبر وفاة « خولة » . وهنا احجم الشاعر عن العودة برغم ان سيف الدولة طلبه مرة اخرى .

اما السبب الفني ، فهو من شعر المتنبي نفسه . ذلك ان قصيدة « الرثاء » التي قالها ابو الطيب في وفاة « خولة » تدل على قلب مكلوم . وليست من ذلك الرثاء الذي يمكننا ان « نطلق عليه الرثاء الرسمي » كذلك الذي قاله للتعزية في ابن سيف الدولة او الذي كان يقوله الشعراء عندما يموت من يدلي بصلة الى ممدوحيهم . وكثيرا ما كانت تضيق عليهم سبل القول فيلتمسون ادنى ملابسة للانتقال الى المدح . وذلك ما نلحظه في قصيدة المتنبي الذي رثى بها ابن سيف الدولة . وقد يقول قائل : ان ابن سيف الدولة كان طفلا صغيرا ومن ثم فلن يجد الشاعر ما يقول فيه . ولكنا نجيب هؤلاء بان هذا الطفل الصغير وقع الموت على نفس سيف الدولة عندما يموت اقسى واشد منه عندما تموت اخته . تلك هي الطبيعة البشرية .. ولو كان المقصود مشاركة سيف الدولة في مصابه . لكان شعر المتنبي في ابنه لا يقل عنه في اخته ان لم يزد عليه .

ومن جهة اخرى اشعر بان مطلع القصيدة التي قالها الشاعر في عتاب سيف الدولة قد حمل ما يشير الى « خولة » وذلك حين قال :

ما لي اكتم حبا قد برى جسدي

ولو كان الحب المقصود هو حب سيف الدولة لما كان الشاعر في حاجة الى ان يكتمه ، بل على العكس كان في حاجة الى ان يذيعه وينشره . لان ذلك يكون له لا عليه .

وبعد : فان الرمز الذي تحدث عنه النقاد العرب ، غير الرمزية بمعناها الفلسفي الذي نعلمه الان ، فاذا سلك الشعراء الطريق الاول فذلك مقبول . اما الطريق الثاني فهو تعسف في التفسير ، وتحميل للامور اكثر مما تحتمل . واما بدء الشعراء قصائدهم بالغزل فلا يعدو ان يكون اتباعا لتقاليد في نمط القصيدة العربية وشكلها ولم يكن من السهل الخروج عليه ، اذ كان النقاد لا يرتضون ذلك من الشعراء .

واخيرا : ارى ان لكل ادب ظروفه وطبيعته ، وما يصدق على ادب ربما لا يصدق على اخر ، ولا يضير ادبنا او شعراءنا ان لم يعبروا على طريقة الرمزيين او الرومانتكيين وحسب الادب ان يعبر عن مجتمعه باحساس صادق ، وامانة فنية ، دون زيف او افتعال .

توفيق الفيل

مصادر الموضوع

١ — **العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده**
ابن رشيق

٢ — **المدخل في النقد الادبي**
د. محمد غنيمي هلال

٣ — **الرمزية في الادب العربي**
د. درويش الجندي

٤ — **المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث**
د. محمد عبدالرحمن شعيب

٥ — **العصر العباسي الاول**
د. شوقي ضيف

٦ — **دراسة الادب العربي**
د. مصطفى ناصف

٧ — **نماذج من النقد الادبي**
ايليا حاوي

الرمزية في الآداب الفرنجية والعربية

بقلم مير بصري

كان القرن التاسع عشر في فرنسة عصر مذاهب أدبية جديدة مختلفة النزعات والنبرات، متباينة الصفات والسمات، من المذهب الابتداعي (الرومانتيك) الذى أعلن الثورة على المذهب الاتباعي (الكلاسيك) السائد في القرنين الماضيين، إلى المذهب البرناسي الواقعي في مبانيه ومعانيه، والمذهب الرمزي النازع إلى الانطلاق والتحرر، إلى المذاهب الأخرى المتعددة، المختلفة في أسمائها، المتفقة أحيانا في أساليبها ومراميها.

والحقيقة أن هذه الحركات الأدبية المتعاقبة جاءت كل منها رد فعل لسابقتها بعد أن سادت زمنا ومل غلوها الناس : فالابتداعية التي تحررت من تقاليد الاتباعيين قد أحيت الشعر الوجداني أو الغنائي، فرددت أنغامه وأغرقت فيه إغراقا حتى سئمته النفوس والتمست عنه بديلا. وكان هذا البديل شعر البرناسيين المتقيد في أسلوبه، الواقعي في موضوعه، المعنى بلفظه وصيغته والصورة التي يرسمها، حتى إذا بليت جدته وذهبت روعتــه، قام على أثره المذهب الرمزي راميا إلى الايحاء أكثر من التعبير، محاولا أن يثير في صدر القارئ نفس الخوالج التي جاشت بين جوانح الناظم لا أن يصورها له في شعره تصويرا.

إن الأدب الرمزي محاولة من الأديب للافصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية وإيحاء صور من العقل الباطن إلى قارئه، مستعينا في ذلك بجرس الألفاظ وإيقاع الوزن وتركيب الجمل ومعانيها الدقيقة، فهو أدب انطباعي يقتضي التأمل العميق لتفهم موضوعه وتذوق فنه والفناء في الفكرة التي خلقها الشاعر. إن الشعر

الذى غزا كل أفق من آفاق الفكر والحياة قد نفذ إلى صميم النفس يستجلى غوامضها الخافية على الوعى، العصية على التحليل، فكانت الطريقة الرمزية التى يقوم الرمز فيها على التوافق الكائن بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة .

نشأ المذهب الرمزى فى فرنسة فى سنى العقد الثامن من الماء التاسعة عشرة، ولم يلبث أن امتد إلى الأقطار الأوربية الأخرى . ؛ أن الرمزية كانت قد ظهرت بين حين وآخر كلما حاول شاعر أن يترجم عن مشاعره الخفية بالرموز، وقد برزت بوجه خاص فى أدب الصوفية. الطريقة الرمزية من حيث هى حركة أدبية منظمة فاستمدت عناصرها موسيقى واغنر (Wagner) التى تمس تواقيعها أوتار النفس الخفية وآثار بعض الأدباء، من فرنسيين وغيرهم، ولاسيما شارل بودلير (Charles Baudelaire) (١٨٢١—١٨٦٧) الذى استخرج لأول مرة من اليأس والشر روائع شعرية خالدة، بودلير الذى قال يصف الجمال فى «أزهار الشر» :

«إننى جميلة، يا بنى الموت، كحلم من الحجر، وحضنى الذى أدمى الجميع واحدا فواحدا قد خلق ليلهم الشاعر حبا خالدا وأخرس كالمادة .

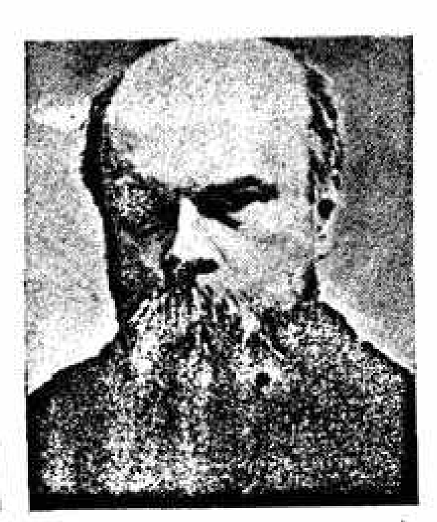
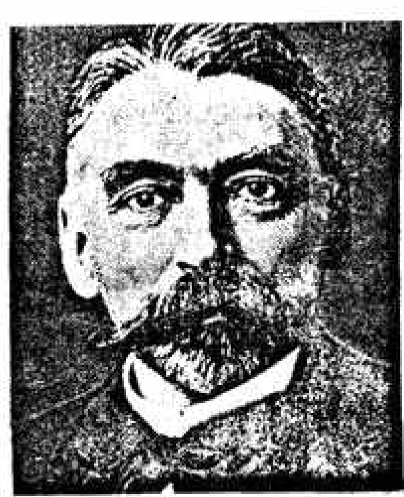
« إننى أستوى على عرش الجلد الأزرق كبلهيب[١] يعجز الأفهام، وأقرن قلبا من الثلج بنقاوة الاوز. أكره الحركة التى تقلقل القسمات ولست أعرف البكاء ولا الضحك أبد الدهر .

« إن الشعراء ليستنفدون أيامهم فى دراسات عقيمة أمام مواقفى المهيبة التى تحاكى روائع الأنصاب .

« فان لى، لسحر هؤلاء العشاق الطائعين، مرايا مجلوة تسكب الجمال على كل شىء : عيونى، عيونى الواسعة ذات الصفاء الخالد . »

ولم تقتصر الطريقة الرمزية على الأدب بل تعدته إلى الفنون الأخرى، فظهرت فى الرسم فى المذاهب المعروفة بالانطباعية والانطباعية

(١) بلهيب = أبو الهول .


يمين : پول ڤرلين . وسط : ستيفن مالارميه . يسار : ستيفن سپندر .

المتأخرة والتكعيبية، تلك المذاهب التى تحاول أن تنقل إلى الناظر الدوافع المبهمة التى حركت ريشة الرسام .

رفع لواء الشعر الرمزى عند نشوئه صفوة من شعراء الشباب، وكان أستاذ المذهب الأول پول فرلين (Paul Verlaine) (١٨٤٤—١٨٩٦)، الشاعر ذا السيرة العجيبة الذى بدأ حياته الأدبية على مذهب البرناسيين . ثم ذاع بين الشعراء الرمزيين اسمان : مالرميه (Mallarmé) ورامبو (Rimbaud) . ولد استيفان مالرميه سنة ١٨٤٢ وتوفى سنة ١٨٩٨، وكان مدرسا للغة الانكليزية فى بعض المدارس الفرنسية . أثر أسلوبه أعظم التأثير فى المعاصرين والمتأخرين، وقد قال فيه أحد النقاد : «لقد خلق مالرمية شيئا فشيئا رياضيات «الكلمة»، فن الايحاء هذا الذى برز فى عنفوانه فى أخريات قصائده . لكن خطرا قد ترقبه : فانه «لا طريق أقرب إلى العجمة من التعلق الوثيق بالفكر الخالص»، على ما قال بول فالرى (Paul Valery)، وهكذا قد طلب الشاعر من قارئه جهدا عظيما لتفهم معانيه واستكناه خفايا أقواله، حتى ليمكن القول إن خلق القصيدة الحقيقى لا يتم إلا بتلاقى الفكرين وتفاهمهما . . .»

إن هذا القول لينطبق فى الحقيقة على شعر جميع أشياع المدرسة الرمزية الذين لا بد لفهمهم من تأمل كلامهم و إنعام الفكر فيه طويلا . ولكن متى اجتاز القارىء هذه الصعوبة، فأية لذة روحية تنتظره،

وأية آفاق بكر تفتح لناظريه ! فلنفكر هنيهة فى هذه المقطوعة المترجمة عن مالرميه وعنوانها « نسيم البحر » : ألا نشعر بالقيود التى تكبل الشاعر وتضيق عليه تضييقا، ألا نشعر بالدواعى الخفية التى تهيب به إلى الانطلاق وبالسحر الغريب الذى يجذبه إليه جذبا، ألا نشعر أخيراً بالاشفاق، بالخوف، باليأس الذى يثير بين جوانحه شعوراً بهلاك قد يترقبه حتى فى تلك المغانى السعيدة النائية؟ . . . ولكن لنصغ إليه :

« إن الجسد لحزين . آه، وقد قرأت كل الكتب .

« فيا ليتنى أهرب ثمة . إننى أشعر بالطيور سكرى لأنها هناك، حيث الزبد المجهول والسماء .

« إيه، أيتها الليالى، لا شىء يستبقى هذا القلب الذى ينغمس فى البحر، لا الحدائق القديمة المنعكسة فى العيون، ولا الضياء الغامر الذي يسكبه مصباحى على الورق الخالى الممتنع فى بياضه، ولا الزوجة الشابة التى ترضع وليدها .

« إننى سأذهب، فيا أيتها السفينة المهتزة السوارى، ارفعى القلوع نحو طبيعة غريبة .

« إن ملالة شقية بآمال قاسية لا تزال تؤمن بوداع المناديل الأخير .

« ولربما كانت الأشرعة تجتذب الأعاصير كتلك التى تميل بها الرياح نحو الهاوية، ضائعة بلا أشرعة، بلا أشرعة ولا جزر خصيبة . . .

« ولكن، يا أيها القلب، استمع إلى غناء النوتية ! »

إن معظم شعراء المذهب الرمزى غريبو الأطوار عجيبو السيرة، ولكن أغربهم شأنا وأعجبهم بلا نزاع هو جان أرتور رامبو (١٨٥٤— ١٨٩١) . لازم المجالس الأدبية فى باريس وهو لم يكد يبلغ الحلم، فما أشرف على التاسعة عشرة من سنيه حتى نشر ديوانه الصغير الموسوم «بموسم فى الجحيم» . ولما بلغ العشرين طلق الأدب وضرب فى القارة

الأوربية يهيم على وجهه ويمتهن ما تيسر من المهن . ثم احترف تهريب السلاح إلى الحبشة حينا، وعاد بعد ذلك إلى باريس حيث بترت ساقه إثر عملة جراحية أجريت له . ولم يقعده ذلك عن الترحال، فأدركته منيته فى مرسيلية، وعمره سبع وثلاثون سنة .

ما قيمة أدب هذا الفتى الذى لم يخلف من الآثار إلا النزر اليسير؟— قال فى ذلك بعض الناقدين : «لا جدال أن فى أدب رامبو قد برز العقل الباطن* (اللاوعى) وفاز. لقد ظهر العقل الباطن للمرة الأولى بشكل مقدس . انبعثت من قصائد هذا الصبى، كالينبوع العجيب المتدفق من الصخر، قوة كانت إلى ذلك الحين مجهولة، قوة عنيفة قاهرة محررة صافية، قوة تهيمن وترفع . أن هذا البوهيمى الساذج قد بعث، بلا نظام وحتى بلا جمل، ويصور وكلمات مشتقة اتفاقا فى ذهنه المستفز، عالما من الأصوات والألوان والصور. لقد رسم لنا أخيلته الصادرة حية شاكية السلاح من فكره، عصية على المنطق والروية، ولكنها على ذلك رائعة دائمة . وفى هذه السكرة حرر القريض من آخر أكباله، وأطلق الشعر من القوالب التى استحدثها البرناسيون وعاد إليها بعد ذلك الاتباعيون الجدد . . . »

وقد لوحظ أن كثيرا من شعراء فرنسة الرمزيين كانوا من الأجانب الذين نظموا باللغة الفرنسية . ولا محل هنا لتعداد هؤلاء الشعراء، ونكتفى بذكر أشهر من انتمى إلى هذا المذهب الأدبى أو مر به عهدا، كجان مورئاس (١٨٥٦—١٩١٠)، وجول لافورغ (١٨٦٠—١٨٨٧)، وألبير سامان (١٨٥٨—١٩٠٠)، وغستاف كهن (١٨٥٩—١٩٣٦)، ولورنت تايهاد (١٨٥٩—١٩١٩)، والبلجيكيين أميل فرهارن (١٨٥٥—١٩١٦)، وموريس ماترلنك (ولد ١٨٦٢)، وريمى دى غورمونت (١٨٥٨—١٩١٥)، وهنرى دى رنييه (١٨٦٤—١٩٣٦)، وفرنسيس فييلة غريفان (١٨٦٣—١٩٣٧)، وفرنسيس جام (١٨٦٨—١٩٣٨)، وبول كلودل (ولد ١٨٦٨)، وغيرهم . •

وقد نالت الطريقة الرمزية مقاما فى مختلف آداب الأمم الأوربية الحديثة . وحسبنا أن نترجم فيما يلى مقطوعة جميلة للشاعر الانكليزى ستيفن سبندر (Stephen Spender) المولود سنة ١٩٠٩ :

« أهى بطلة، العين المستقرة ناعمة فى الوجه، كبركة تحف بها الأقصاب، لأنها كى تبصر تتطلع إلى النور وتخترق حجب الظلال،
وتشق ظلمة الليل كالماس لتبلغ القمر،
وتصبر على التحديق مليون سنة إلى الوراء فى الشمس الملتفعة برداء القدم؟
أم هو بطل، العقل المحبوس عمره فى قحف الدماغ،
الكامن شبه الجاسوس فى أعماق المخ حيث لا تناله يد التشريح،
لأنه بلغ من أقاصى الشمال ما لم يبلغه الرواد، وليس يتجمد فى الفضاء المحيط بالنجوم؟
إن العين ترى ما تراه والعقل يعلم ما يجب أن يعلمه،
فلا تقولن : إننى كنت بطلا، إنما قد استخدمت عينى وأدركت بعقلى، فكانت أعمالى وليدة الارادة الشاعرة . »



ترستان تزانا

المغرب
علامات
العدد رقم 33
1 يناير 2010

الرواية العراقية الجديدة

– المنفى، الهوية، اليوتوبيا –

عبد الله إبراهيم

1. مدخل.

يمثل أدب المنفَى ظاهرة مميزة راح يتنامى حضورها في آداب الأمم الـتي خضـعت للتجربـة الاستعمارية، أو مرّت بظروف الاستبداد السياسي أو الديني. وتشكّل الكتابة السردية لبّها الجوهري. ويطفح أدب المنفى برغبات الاشتياق، والحنين، والقلق، وهو مسكون بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه، وفي منفاه، على حدٍّ سواء؛ لأن المنفَى يكرّس عجزا عن الانتمـاء إلى أي مـن العـالمين المذكورين، وتعذّر الانتماء، يقود إلى نوع من الترفّع الفكري، والرهبنة الروحية، والعقلية، وذلك قد يفضي إلى العدمية أحيانا، حيث تتلاشى أهمية الأشياء، فتنهار صورة العالم في أعماق المنفِيّ، ولكن قد تظهر حالة مناقضة، فالمنفيون الكبار، عبر التاريخ، هم الذين أوقدوا شرارة الأمل في نفوس شـعوبهم، وألهموها فكرة الحرية، وقادوها إلى شواطئ الأمان، فالمنفيُّ ما إن يتخطّى الذاتية المغلقة إلا ويصـبح كائنا عالميا يتطلع إلى تغييرات شاملة..والمنفيون ينظرون إلى غير المنفيين نظرة استياء وسخط. فهـم ينتمون إلى محيطهم، أما المنفِيّ فغريب على الدوام. يقضي معظم حياته في التعويض عن خسارة مربكة بخلق عالم جديد يبسط سلطانه عليه(1).

يتصف أدب المنفى بأنه مزيج من الاغتراب والنفور المركّب؛ كونه نتاجا لوهم الانتماء المزدوج إلى هويتين، أو أكثر، ثم، في الوقت نفسه، عدم الانتماء لأي من ذلك، فهو يستند، في رؤيته الكلية، إلى فكرة تخريب الهوية الواحدة والمطلقة، وبصفته تلك فهو أدب عابر للحدود الثقافية، والجغرافيـة، والتاريخية، ويخفي في طياته إشكالية خلافية، لأنه يتشكّل عبر رؤية نافذة، ومنظور حاد يتعالى علـى التسطيح، ويتضمن قسوة عالية من التشريح المباشر لأوضاع المنفِيّ، ولكلٍّ من الجماعة التي اقتُلع منها، والجماعة الحاضنة له، لكنه أدب ينأى بنفسه عن الكراهية، والتعصّب، ويتخطّى الموضوعات الجاهزة،

والنمطية، فيعرض شخصيات منهمكة في قطيعة مع الجماعة التقليدية، وفي الوقت نفسه، ينبض برؤية ذات ارتدادات متواصلة نحو مناطق مجهولة داخل النفس الإنسانية، ويقترح أحيانا يوتوبيات حالمة موازية للعالم الواقعي.

وتشكل قضية تخيل الأوطان، والأمكنة الأولى، واليوتوبيات، البؤرة المركزية لأدب المنفى، فثمة تزاحم بين الأوطان والمنافي في التخيلات السردية التي يكتبها المنفيون. ولكن مَنْ هو المنفِيّ الذي ينتدب نفسه لهذه المهمة، أو يُجبر عليها، فيخوض غمارها؟. يُعرف المنفيُّ بأنه الإنسان المنشطر بين حال من الحنين الهوسي إلى المكان الأول، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه، وينتج هذا الوضع إحساسا مفرطا بالشقاء لا يدركه إلا المنفيون الذين فارقوا أوطانهم، ومكثوا طويلا مبعدين عنه، فاقتُلعوا عن جذورهم الأصلية، وأخفقوا في مدّ جذورهم في الأمكنة البديلة. فخيّم عليهم وجوم الاغتراب، والشعور المريع بالحس التراجيدي لمصائرهم الشخصية، إذ عَطِبَتْ أعماقُهم جرّاء ذلك التمزّق، والتصدّع، وقد دفع الحنين إلى المكان الأول رغبة عارمة لاستدعاء الذكريات الممزوجة بالتخيلات، فالمنفيّ، وقد افتقد بوصلته الموجِّهة، يستعيد مكانا على سبيل الافتراض ليجعل منه مركزا لذاته، ومحورا لوجوده، فيلوذ بالوهم الحالم بحثا عن توازن غائب. فهو يحكم سيطرته على المكان المفقود عبر سيل من الذكريات المتدافعة في سعي للعثور على معنى لحياته، فيتوارى المنفى مكانا يعيش فيه الآن، ويحضر الوطن زمانا كان فيه من قبل. وفي اللغة العربية تحيل مشتقات الفعل "نفى" على دلالة واحدة مترابطة الأطراف هي: الإبعاد، والتنحية، والطرد، والإخراج، والتغريب، والذهاب، والانتفاء، والانعدام. وجميعها تؤكد حال الانبتات، والانقطاع، والاجتثاث، وعدم المُكنة على التواصل.

ليس المنفَى مكانا غريبا، فحسب، إنما هو مكان يتعذّر فيه ممارسة الانتماء، لأنه طارئ، ومُخرَّب، ومُفتَقِر إلى العمق الحميم، وهو يضمر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمنفِيّ، ويخيم عليه برود الأسى، وضحالة المشاركة. ولطالما وقع تعارض، بل انفصام، بين المنفِيّ والمكان الذي رُحّل/ارتحل إليه، وندر أن تكلّلتْ محاولات المنفيين بالنجاح في إعادة تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفَى وشروطه. ومن الحق أن يوصف ذلك بأنه "شقاء أخلاقي" دائم، فالمنفِيُّ هو منْ اقتُلع من المكان الذي ولد فيه، لسبب ما، وأخفق في مدّ جسور الاندماج مع المكان الذي أصبح فيه، فحياته متوتّرة، ومصيره ملتبس، وهو يتآكل باستمرار، ولا يلبث أن ينطفئ. فالمنفِيّ ينطوي على ذات ممزقة، لا سبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو مع العالم، ومن المتوقّع أن يقدّم أدب المنفى تمثيلا سرديا عميقا لهذه الحالات المتضاربة من الرؤى، والمصائر، والهويات، والأقنعة، والتجارب التي يخوضها

المنفِيّ، وبخاصة حينما يلجأ إلى الكتابة السردية التي تتعرّض لارتحالاتــه بــين الأمكنــة، والأزمنــة، والثقافات، واللغات، والتقاليد، والمجتمعات، والبحث عن موقع له بينها، وكشف موقفــه منــها، ثم الكيفية التي يعيد فيها بناء مسار حياته ضمن رؤيته بوصفه منفيا يقف على حافة كل الحــالات، ولا ينخرط فيها.

حاول "تودوروف" في سياق بحثه عن الصلة بين "الأنا" و"الآخر" أن يحدد ملامح شخصــية المنفِيّ، بالصورة الآتية "تشبه هذه الشخصية(=المنفِيّ)في بعض جوانبها المُهاجر، وفي بعضــها الآخــر المُغرَّب. يقيم المنفِيُّ، مثل الأول، في بلد ليس بلده، لكنه مثل الثاني، يتجنّب التمثّل، غير أنه وخلافــا للمُغرَّب، لا يبحث عن تجديد تجربته وزيادة حدّة الغربة، وخلافا للخبير، لا يهتم خصوصا بالشــعب الذي يعيش بين أفراده". وبعد هذا التحديد الذي تقصّد فيه أن يبيّن أوضاعا متزحزحة للشخصــيات التي من خلالها يمكن أن تنبثق شخصية المنفيّ، مضى قائلا بأن المنفِيَّ هو الشخص "الذي يفسّر حياته في الغربة على أنها تجربة اللا-انتماء لوسطه، والتي يحبّها لهذا السبب نفسه. المنفِيُّ يهتم بحياته الخاصة، بل وبشعبه الخاص، ولكنه أدرك أن الإقامة في الخارج، هناك حيث لا "ننتمي" أفضل لتشجيع هــذا الاهتمام. إنه غريب، ليس مؤقتا بل نهائي. يدفع هذا الشعور نفسه، وإن يكن على نحو أقل تطــورا، بالبعض إلى الإقامة في المدن الكبيرة حيث يحول الإغفال دون أي اندماج كامل في الجماعة". ويضيف "يكمن الخطر في وضع المنفِيّ..في أنه يتخلّى دفعة واحدة عن العلاقات القوية الــتي تربطــه بهــؤلاء الآخرين الذين يعيش بينهم". ويختم كل ذلك بقوله "قد يشكّل المنفَى تجربة سعيدة، لكنه بالتأكيد ليس اكتشافا للآخرين"(2).

وشغل "إدوارد سعيد" بالموضوع فتطرّق إلى بواعث النفي وآثاره، "النفي لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشعاب هائما على وجهه، بعيدا عن أسرته وعن الديار التي ألفها، بل يعني إلى حدٍّ ما أن يصبح منبوذا إلى الأبد، محروما على الدوام من الإحساس بأنه في وطنه، فهــو يعيش في بيئة غريبة، لا يعزّيه شيء عن فقدان الماضي، ولا يقل ما يشعر به من مــرارة إزاء الحاضــر والمستقبل". ثم يوضّح "يشيع افتراض غريب وعارٍ عن الصحة تماما، بأن المنفيَّ قد انقطعت صلته كلية، بموطنه الأصلي، فهو معزول عنه، منفصل منبت الروابط إلى الأبد به. ألا ليتَ أن هــذا الانفصــال "الجراحي" الكامل كان صحيحا، إذن لاستطعتَ عندها على الأقل أن تجد السلوى في التيقن من أن ما خلّفته وراء ظهرك لم يعد يشغل بالك، وأنه من المحال عليك أن تستعيده قط. ولكن الواقع يقول بغير ذلك، إذ لا تقتصر الصعوبة التي يواجهها المنفيُّ على كونه قد أُرغم على العيش خارج وطنه، بل إنما

تعني- نظرا لما أصبح العالم عليه الآن- أن يعيش مع كل ما يُذكّره بأنه منفيٌّ، إلى جانب الإحساس بأن الوطن ليس بالغ البعد عنه، كما أن المسيرة "الطبيعية" أو المعتادة للحياة اليومية المعاصرة تعني أن يظل على صلة دائمة، موعودة ولا تتحقّق أبدا، بموطنه. وهكذا فإن المنفيَّ يقع في منطقة وسطى، فلا هو يُمثل تواؤما كاملا مع المكان الجديد، ولا هو تحررّ تماما من القديم، فهو محاط بأنصاف مُشاركة، وأنصاف انفصال، ويُمثّل على مستوى معين ذلك الحنين إلى الوطن وما يرتبط به من مشاعر، وعلى مستوى آخر قدرة المنفيّ الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه منبوذ، ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، مع الحرص الدائم على تجنب خطر الإحساس بأنه حقق درجة أكبر مما ينبغي من "الراحة" و "الأمان"(3).

أفرزت هذه الحال المزعزعة للمنفيين مدونة ضخمة من الكتابة الشعرية والسردية تعرف بـ"أدب المنفَى". وهو سجل متنوع أسهم فيه عدد كبير من الكتّاب المنفيين الذي استلهموا تجاربهم، وجعلوا منها خلفيات لعوالم افتراضية أفضوا بحنينهم إليها، ورغبوا في أن تكون المكافئ لإحساسهم بالفقدان والغياب. وقد عرفت الرواية العراقية هذه الظاهرة خلال العقدين الأخيرين، وما لبثت أن أصبحت موضوعا اجتذب إليه الكتّاب الذين وجدوا فيها معادلا سرديا لحالة المجتمع العراقي، فطرحوا مشكلات الهوية، والهجرة، والاستبداد، والاحتلال.

2. حارس التبغ: هويات أم أقنعة!

تصلح رواية "حارس التبغ" لـ" علي بدر" أن تكون مثالا نبدأ به الحديث عن كيفية طرح موضوع الهويات السردية المتحولة لشخصية المنفي حيث تُخرَّب ركائز المطابقة مع الذات كما هي، فتتجدد الشخصية في كل زمان ومكان تكون فيهما. يصبح الوطن، في وقت واحد، مكانا للجذب بوصفه مسقطا للرأس، والطرد بوصفه مكانا للحياة. لا تتوفر للشخصية قوة نفسية على هجرته، ولا على نسيانه، ولا يمكن العيش فيه إلا بالتنكّر، والتخفّي. لم تتمكن الشخصية الرئيسة في الرواية، وهي يهودية، أن تعيش خارج العراق، لا في إسرائيل، ولا في إيران، وتعذّر عليها العيش في العراق إلا بعد أن انتحلت اسما ودينا ومذهبا لا صلة لها باسمها وعقيدتها. هذا ضرب جديد من المنفى الداخلي الذي يتخطّى الدلالة الجغرافية لمفهوم المنفى؛ فالعلاقة المركّبة بين إحساس الشخصية بالانتماء للوطن، ونبذ الوطن لها، وضعتها في منطقة متوترة لا تستطيع فيها أن تكون هي بصورة معلنة، ولا تتمكن أن تكون غيرها بإرادتها، فتبتكر فكرة الأقنعة المتعددة.

لا تعتمد رواية "حارس التبغ" على عنصر الحكاية المتخيلة، إنما تلجأ إلى تقنية البحث، والتقصّي، وهي تقنية حديثة في السرد الروائي بدأت تحلّ بالتدريج محلّ المبدأ القديم القائل بضرورة إنشاء حكاية مغلقة، ولهذا فلا يكتفي الراوي بموضوعه إنما يردفه بشروح نظرية وفكرية توضح خلفيات كثير من الوقائع والأحداث، وتضع لها تفسيرات مختلفة، ويستأثر موضوع الهوية باهتمام الراوي- المؤلف، فلا يلبث أن يعرض وجهة نظره حيثما وجد فرصة لذلك.

تنشر الصحافة العراقية في الخامس من شباط/ فبراير عام 2006 خبرا قصيرا حول العثور على جثة عازف الكمان العراقي "كمال مدحت" مرمية على شاطئ دجلة الشرقي وسط بغداد. تلك كانت حقبة الحرب الطائفية التي لامس العراق ضفافها. نشر الخبر مجردا عن أي تأويل مقصود، لكن سرّا كبيرا عُرف حينما كشفت إحدى الصحف الأميركية بالتفصيل خلفية مثيرة للخبر، فكمال مدحت كان في الحقيقة الموسيقار اليهودي "يوسف سامي صالح" من عائلة" قوجمان" الموسوية، وقد هاجر إلى إسرائيل في عام 1950 بعد أن أسقطت عنه الجنسية العراقية، جرّاء النزاع السياسي المتصل بنشوء إسرائيل في فلسطين، وهو زوج السيدة "فريدة روبين" وله ولد منها اسمه "مئير".

لم يطق يوسف سامي العيش في تل أبيب، لأنه كان متعلقا بالعراق موطنه، فهرب إلى إيران عن طريق موسكو في عام 1953 وانتحل شخصية شيعية، وتسمّى بـ"حيدر سلمان" ثم تزوج في طهران من "طاهرة" ابنة التاجر إسماعيل الطباطبائي، وأنجب منها ولدا سماه" حسين". وبهذه التسمية التي أخفت أصوله اليهودية عاد متنكّرا إلى بغداد مع عائلته، ومكث فيها أكثر من عشرين عاما، حتى تمّ تهجيره من العراق في عام 1980 عشية الحرب العراقية-الإيرانية باعتباره من التابعية الإيرانية.

بقي حيدر سليمان في طهران لاجئا مدة سنة، فهرب إلى دمشق بجواز سفر مزور باسم "كمال مدحت" وتقمّص شخصية عراقية سنيّة في بلاد الشام، وتزوج من سيدة عراقية ثرية اسمها نادية العمري يعود أصلها إلى مدينة الموصل، وأنجب منها ابنه "عمر". وبهذه الشخصية الثالثة عاد إلى العراق، وبقي فيه نحو عقدين من الزمان إلى أن قتل في عام 2006 في أحداث العنف الطائفي. وخلال تلك الفترة الطويلة قرّبته السلطة الحاكمة في بغداد، فتمتع بالحماية، وغرق في الملذات الشخصية، وأصبح أحد أهم الموسيقيين في العراق، وفي الشرق الأوسط. هذا هو الإطار السردي لرواية "حارس التبغ".

طلبت الصحيفة الأميركية من الراوي أن يتقصّى حقيقة هذا الموسيقار المتنكّر بأقنعة كثيرة. وأن يكتب عنه تقريرا بألف كلمة ينشر باسم محررها" جون بار" لا باسمه. ثم كلفته "وكالة التعاون الصحفي" بوضع كتاب كامل عنه ينشر باسمه. وتكفّلت بتسهيل مهمته، وتغطية تكاليف رحلته إلى

بغداد، وطهران، ودمشق، حيث أمضى الموسيقار معظم حياته متنقلا بين هذه العواصم، فأول ما شرع بذلك أن غادر الراوي "عمّان" حيث يقيم، وتوجه إلى "المنطقة الخضراء" في بغداد حيث وفرت لـه سلطات الاحتلال الأميركي إمكانية البحث في سيرة هذا الرجل الغامض. حصل من " فريدة روبين" على ملف برسائله التي حرص على إرسالها إلى زوجته الأولى في إسرائيل أينما كان. وشرع الراوي في تعقّب حياة الموسيقار وارتحالاته، وتحولاته، ومجمل أحداث رواية" حارس التبغ" تصف كيفية كتابة سيرة هذا الموسيقار، وحمله لأكثر من اسم، ولأكثر من هوية دينية وطائفية.

طرحت قضية الهوية على خلفيتين متداخلتين، الأولى خاصة بـالراوي، والثانية خاصة بالشخصية؛ فأول ما يلفت الانتباه درجة التماثل بين الراوي والشخصية. إذ يطابق "علي بدر" بين الراوي والموسيقار. الراوي حامل لرؤية المؤلف وخبراته، ويقوم بدور كاتب مأجور (black writer) يعمل لصالح الصحافة الأميركية إبان احتلال العراق، وقد جرى شرح المقصود بـ"الكاتب المأجور" بأنه "كاتب يذهب إلى المناطق الخطرة لكتابة تقرير صحفي عن موضوعة ساخنة لكن التقرير ينشر باسم أحد الصحفيين الكبار في الصحيفة، أما الصحفي المحلّي فلا يتقاضى سوى ثمن أتعابه"(4). يقايض الكاتب المأجور بحياته وخبرته المال. هذا وجه أول من المطابقة، أما الثاني فإنه يطابق بين شخصيات ذلك الموسيقار المتعددة وشخصيات ديوان" دكان التبغ" للشاعر البرتغالي "فرناندو بيسوا". هذه المطابقة بركنيها مهمة جدا، كونها تتدخل في توجيه مسار الأحداث إلى نهاية الرواية ومن خلالها يُطرح مفهوم الهوية.

يأتي التعليق الأول بخصوص "الكاتب المأجور" واختلافه عن شخصيات بيسوا" عدنا مرة أخرى إلى لعبة الأسماء المستعارة والهويات الملتبسة، فالشخصية التي تغيّر أسماءها هي شخصية حارس التبغ كما هي في قصيدة بيسوا، أما "البلاك رايتر" فهو الذي يرهن وجوده إلى وجود آخر. إذن هنالك اختلاف نوعي بين البلاك رايتر وحارس التبغ، فحارس التبغ كما هو في قصيدة بيسوا يحتفظ الشخص الواحد بثلاث شخصيات، أو أكثر، بينما البلاك رايتر يعير وجوده إلى اسم آخر، وفي الغالب اسم غربي، ومن هنا من وجهة نظري يبرز ما يطلق عليه بالنصية الاستعمارية، وهي نوع من أنواع الامتصاص، أو نوع من أنواع الشفط والتي تقوم على محو وجود الكائن كليا وتركه خاليا"(5). ويعود الراوي إلى الحكم على شخصية الكاتب المأجور" هي الشخصية المسحوقة على الدوام، وهي الغائبة الوجود كليا وظاهرة في وجود آخر لا يمتّ لها بصلة"(6).

يبحث الكاتب المأجور عن دور في العالم التخيلي للنص، ويستأثر بنحو ثلث المتن الســـردي للرواية، فيزاحم الشخصية التي تؤلف موضوع الرواية، ويظل يبعدها عن الحضور إلى أن يستنفد طاقة الاستعراض لديه قبل أن يبدأ بحثه في سيرتها. تسقط الشخصية بين شركي الرغبة الاستعراضية التي لا تشبع عند الراوي، وشخصيات كتاب بيسوا التي تتوارى خلف أسماء متعددة. فينشغل الراوي بتجاربه الشخصية، ويستمتع بذلك عارضا خبراته ومعارفه، وأسفاره، وتجاربه، وحينما يتحتم عليه البحث في سيرة الموسيقار، يشغل بمدى تناظر الشخصيات الثلاثة التي ظهر فيها مع شخصيات ديـــوان" دكـــان التبغ".

عرضت الرواية أدلة على وجود التناظر ثلاثي الأبعاد بين متنها السردي والمتن الشعري لكتاب "دكان التبغ". فمن ناحية أولى ظهرت شخصية اليهودي يوسف سامي، المرتابة، والمســـتنيرة، وهـــي تناظر شخصية ألبرتو كايرو في ديوان بيسوا، ثم يتلاشى حضورها حينما تبرز شخصية الشيعي حيدر سليمان، وهي كثيرة الاحتفاء بالعلامات، وأشكال التعبير، ومتعلقة بالأنظمة الرمزية الموروثة، فتكون مناظرة لشخصية ريكاردو ريس، وأخيرا تنبثق شخصية السنّي كمال مدحت الحسية، المغرقة بمتعهـــا ورغباتها، لتناظر الشخصية الثالثة، وهي ألفارو دو كامبوس. شخصيات تتحول في هوياتها، وأدوارها، وبتقدّم الزمن تلتهم الشخصية اللاحقة تلك التي سبقتها، ويأتي القتل ليلتهم الأخيرة.

كُتبت الرواية بقصدية معلنة للتعبير عن هذه الفكرة، وجرى تكرار كثير لذلك في تضاعيفها؛ فحينما قبل الراوي عرض إحدى الوكالات الأميركية البحث في حياة الموســـيقار العراقـــي المقتـــول وإصدار كتاب عنه، عثر في بيته على نسخة انجليزية لديوان" بيسوا" وعليـــه كـــثير مـــن الحواشـــي والتعليقات والشروح، فهاله ما وجد، إذ أدرك فورا" أن في هذا الكتاب الكثير من أسرار حياته، حينها تحولتُ إلى دراسته وفهمه، لأن فيه إلى حد كبير بعض المفاتيح الأساسية لحلّ أسرار حياته وألغازه"(7).

حفّز الديوان المذكور الراوي على تقسيم سيرة الموسيقار إلى ثلاثة أقسام: حـــارس القطيـــع، المحروس، وحارس التبغ. ثم بدأ يشرح التماثل" يقدّم بيسوا في ديون دكان التبغ ثـــلاث شخصـــيات مختلفة، وهم(=وهي)عبارة عن ثلاث حالات تقمّص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعـــة هي وجه من وجوه بيسوا، مقدّما لكل واحدة منها اسما خاصا بها وعمرا محددا، وحياة مختلفة، وأفكارا وقناعات، وملامح مختلفة عن الشخصية الأخرى، وكل مرة يطوّر شكلا للهوية أعمق وأكثر اتساعا، ولكننا نصل فيما بعد إلى التباس حقيقي للهوية، الشخصية الأولى لحارس القطيع واسمه ألبرتو كايرو،

والثانية للمحروس ريكاردو ريس، والثالثة للتبغجي وهو ألفاردو دي كامبوس، فنجد أنفسنا أمام لعبة ثلاثية الأطراف، أو رسم تكعيبي ثلاثي لوجه واحد"(8).

هذا عرض نقدي موفق لحالات تقمص بيسوا لشخصياته يقدمه الراوي، وهو يبحث تناسل الشخصيات. فما علاقة ذلك بعازف الكمان العراقي؟ يمضي الراوي كاشفا المماثلة "وهكذا فعل كمال مدحت، فكانت له ثلاث شخصيات، وكل شخصية لها اسم، وعمر، وملامح، وقناعات، ومذهب مختلف عن الشخصيات الأخرى، فسامي صالح هو الموسيقار اليهودي، الليبرالي والمتنوّر...وحين دخل طهران اتخذ لنفسه شخصية حيدر سلمان، وهو موسيقار ولد في عائلة شيعية متوسطة.. وحين دخل من دمشق إلى بغداد دخل بشخصيته الثالثة وهي شخصية كمال مدحت، ولد في عائلة من التجار تقطن في الموصل..وهي من كبار العائلات السنية، وقد ارتبط بعلاقة خاصة مع السلطة السياسية في بغداد في الثمانينيات، وأصبح من المقربين من الرئيس صدام حسين"(9).

لا يكشف هذا التناظر إلا أقل مظاهر التماثل بين بيسوا الشاعر البرتغالي وكمال عازف الكمان العراقي، فقد انزلق السرد إلى منطقة لا علاقة لها بين الاثنين، إذا وافقنا الراوي بأن الشخصيات الثلاث في "دكان التبغ" هي فعلا "ثلاث حالات تقمص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا" فذلك يقودنا إلى مماثلة بين فرناندو بيسوا وعلي بدر، وليس بين بيسوا وعازف الكمان. ابتكر بيسوا مواقف متعددة لأنداده يعرض من خلالهم رؤى متباينة للعالم الذي" يبنى من جديد في أعماقي، بلا مثل أعلى، وبلا أمل" وعلى غرار ذلك قام المؤلف بإعادة تركيب شخصية الموسيقار بما يطابق رغبته للتعبير عن ثلاث هويات سردية.

والحال هذه، فقد انفصمت الصلة بين بيسوا والموسيقار، وحلّت محلها مماثلة بين مؤلفين يريدان التعبير عن حالات تقمص، هما الشاعر والروائي المختبئ في إهاب الكاتب المأجور. وذلك ربما هو الذي يعطي للتناظر قيمة في هذا السياق، وليس التناظر الزائف الذي تكررت الإشارة إليه كثيرا في تضاعيف الرواية بين بيسوا والموسيقار؛ ذلك أن بيسوا وبدر يقعان ضمن رتبة سردية واحدة، هي رتبة التأليف، فيما شخصياتهما تقع في رتبة سردية أخرى هي رتبة التخييل، ويحظر في الدراسات السردية الخلط بين هاتين الرتبتين.

على أن هذا إنما هو منزلق خاطئ أول، ولكن الخطأ الأكبر هو عدم الانتباه إلى فارق أخطر، فقد جرى تضخيم الوجوه المقترحة للشخصيات في ديوان شعري، لتبرير نزاع الهويات اليهودية والشيعية والسنية، وهنا تعرض قضية أخرى لا صلة لها بشخصيات بيسوا، إذ جرى الحديث عن

هويات ثابتة خاصة بالموسيقار تحدث بيسوا عن نزعات تأملية وتعبيرية كانت تحيل على أنداده أكثر من تقمصاته، فهل الهويات التي أجبر الموسيقار العراقي على الانخراط فيها لها تلك السمات؟

لابد من الإفصاح بأن القول بوجود هويات راسخة سنية وشيعية أمر يحتاج إلى إثبات غير متوفر، لا خارج النصّ ولا في داخله، فذلك من نتاج المنازعة على الأدوار السياسية، وليس بسبب الرؤية إلى الذات والعالم، وهو لم يرتق إلى مستوى الهوية المغلقة الصلبة الأركان، فجاء ذكر ذلك بأقرب ما يكون إلى اختزال سريع لمفاهيم رائجة حول التعارض الكامل بين تلك الرؤى التي فيها درجة من الخصوصية غير أنها دون مستوى الهوية، وعلى خلفية هذا الخطأ الثقافي الذي كلما تقدمنا معه ظهرت لنا جسامته، يركب السرد حكما خطيرا، فالهوية اليهودية ليبرالية تأملية وتنويرية، والهوية الشيعية تقويّة متعلقة بالرموز والطقوس، والحنين، والمثالية، والهوية السنية دنيوية، مغرقة في الحسية، ومشغولة بممارسة السلطة.

تثير الرواية، إذن، على مستوى التأويل الثقافي، أسئلة كثيرة. يظهر أولا اليهودي الكائن المفكّر، ولكنه يبقى متعلقا بيهوديته إلى النهاية عبر زوجته" فريدة روبين" التي أصبحت أستاذة في قسم اللغة العربية في جامعة القدس، وهي التي تعيد تركيب شخصيته من خلال الملف الكبير الذي ترسله إلى الوكالة المموّلة لإصدار سيرته، وفيه رسائله، ويومياته، ووثائقه خلال المراحل الثلاث من حياته، ولها دور كبير في إضاءة كافة جوانب حياته، فملاحظاتها سدت الثغرات الغامضة في حياته. وذلك ما تقوله في رسالتها للوكالة الراعية مشروع الكتاب. وعلى تلك الوثائق التي جاءت من أسرته الإسرائيلية اعتمد الراوي في تأليف كتابه. ويخلفه الشيعي الممتثل للطقوس، والمؤمن بأشكال الموروث الرمزي حول الهوية الشيعية، فاسمه حيدر وابنه حسين، وتاريخه مسار من الاستبعاد والتظلّم، والتزام مبدأ التقيّة. ولم تظهر عليه مباهج الحياة خلال هذه الفترة من حياته، وانتهت بترحيله من بلاده، فهو ممتثل لقدر غامض بأنه ضحية. وعلى أنقاض هاتين الشخصيتين يظهر كمال السني، الدنيوي، والمنقاد لنوازع الحياة ومتعها، وقد خلّف ابنا سمّاه" عمر". فعزف عن استحضار أي عنصر من مكوناته السابقة، إذ لا يمكن لشخص قرر تبنّي مبدأ المتعة إلا إذا كان ذلك على أنقاض شخصيات مشرّدة أو مظلومة. وهي الهوية التي تلتهم ما جاورها وسبقها من هويات. هذا هو الغطاء السردي الذي تم خلعه على شخصية الموسيقار.

افترضت الرواية هويات ناجزة ألبستها لشخصية لم يقع أي تغيير في هويتها الحقيقية، فقد ظلت حاملة للرؤية ذاتها، والإيديولوجيا نفسها، والنظرة إلى الحياة عينها. فلماذا تريد أن تبرهن على هويات

مفترضة بإسقاطها على شخصية لم تتعرض فعلا لتغيير في هويتها؟. ثمة احتمالان، إما أن يكون قد جرى تزييف في مفهوم الهويات وأسقطت بتعسّف على الشخصية، أو أن تكون طرحت فكرة غير قابلة للإثبات وهي، هوية الضحية بإزاء هوية القاتل. ولطالما قيل بأن الهوية اليهودية ضحية الهوية الإسلامية، والهوية الشيعية ضحية الهوية السنية، وعلى خلفية هذه الأفكار جرى إسقاط الأقنعة على الشخصية لتنتهي بأن تكون حاملة لهوية قاتلة.

كيف إذن تنتهي هذه السلسلة الطويلة من القتلة والضحايا؟ لا سبيل إلا بقتل الهوية الأخيرة، أي إباحة مبدأ القتل. ولهذا جاء حسين ومئير إلى أبيهما في العراق بوضع تحكمه مصالحة بين اليهودي والشيعي في ارتباطهما بأصل أبوي مشترك، فيما عاد عمر بنقمة من يحمل ثأرا. جرى إغفال كون "مئير" ضابطا رفيع الرتبة في المارينز، وإنه جاء ضمن حملة احتلال، وأغفل سياق حضور "حسين"، وجرى التركيز على نقمة "عمر" واختزل موقفه من كل ما جرى لبلاده إلى غضبه من انحلال سلطة السنة في العراق، وطمس موضوع احتلال بلاده. لم تقع إشارة إلى أن العراق هو بلد "مائير" أو "حسين" كونهما ولدي الموسيقار، وبما أن "عمر" عاد ناقما، فظهر وكأنه هو الابن الحقيقي. و لم يمض النص إلى منطقة المفارقة السردية الكبرى لو التقى الأبناء الثلاثة معا وجها لوجه بأبيهم، وماذا سيكون عليه الموقف بين الأخوة الأعداء؟ هل سيكون ولاؤهم لأبيهم أم لوطنهم؟. وهل من المناسب ان يكتفوا باسمائهم المجردة فقط أم أنهم سيتحصنون بهوياتهم كون أحدهم جاء محتلا، والآخر مقاوما، والثالث يكاد يكون بلا موقف؟ وهل سيحلّ بينهم سلام الأخوة أم احترابها؟. وأين كل ذلك من وطنهم ومنافيهم، ومن عقائدهم، ومذاهبهم، وأدوارهم، وهوياتهم؟.

وقعت الرواية أسيرة التصورات الجاهزة لنزاع الهويات التي هي أعقد بكثير مما جرى عرضه. وبهذا الغطاء الخارجي جرى طمس الأزمات الكبرى التي شهدها العراق طوال حقبتي الاستبداد والاحتلال، وتحول الأمر إلى نزاع هويات بين الجماعات الفاعلة فيه، وهذا الاستبدال له نهاية على غاية من الخطورة، فهو يشيح بوجهه عن الحقائق الكبرى، بما فيها الاحتلال، وبها يستبدل صراعا بين هويات لم يقع تركيزها في بنية النص. وحينما تعوز ذلك الاستبدال البراهين السردية الداعمة، يتم تخطّي المكوّن اليهودي، وبه يستبدل المكون الكردي بطريقة تخرّب فيها فرضية الهويات الثلاث المذكورة "كان الانقسام الاجتماعي واضحا، لقد وجد كمال مدحت الجميع وحتى أوساط الفنانين بدأت تعكس هذا الانقسام الثنائي، وكان الجميع يهوون الانقسام ولكنه يمدّه بعون ساكن. كمال الذي كان يعتقد أن لهذه البلاد قصة واحدة ورواية واحدة وبالتالي لها هوية واحدة، فجأة وقف على

ثلاث روايات متعارضة ومتناقضة، كل واحدة من الجهات تكتب تاريخها وتروي وجودها بمعزل عن الجهة الأخرى، فجأة وجد للشيعة رواية، وللسنة رواية، وللأكراد رواية، وهذه الروايات لا تتمم بعضها ولكنها تناقض بعضها وتقف بمواجهة بعضها البعض أيضا"(10).

اختفت الهوية اليهودية، وهي الأصلية الملازمة للشخصية، إذ لا مكان لها في السجل الجديد الذي فتحه الاحتلال. و لم يشر للهوية الكردية إلا في تلك الفقرة، ولو كانت الشخصية من أصول كردية لاتسق الأمر، ولكن المناقلة بين الهوية اليهودية والكردية تمت في غياب أي مبدأ سردي ناظم يعطي شرعية فنية لتلك المناقلة. وتثار هذه القضية بأجمعها، أقصد الهويات المتعارضة، لأن الشخصية صممت لتمثيل ذلك كما جرى التأكيد على ذلك أكثر من مرة. وكل هذا إسقاط استباقي لم يبرهن عليه نمو الشخصية في العالم المتخيل للرواية، وليس ثمة مستندات سردية تحيل عليه، إنما جرى وضع الشخصية في إطار جاهز لتبرهن عليه، وذلك آخر ما يسمح به في عملية السرد الذي يحرص على إنتاج "الهوية" إذ تشق الشخصية طريقها في خضم صعاب وتجارب، لا أن تكون مكتملة سلفا ثم ترمى في إطار مرتّب لمعنى للهوية.

متابعة هذا التحليل إلى نهايته ستخرب الإدعاءات السردية الشارحة حول معنى الهوية في كل الرواية، ولكننا نقف على ظاهرتين، الأولى حول الهوية الأخيرة، الهوية السنية، التي التهمت الهويتين الأخريين اليهودية والشيعية، حيث قتل الموسيقار وهو عليها، فهل هي هوية قاتلة؟ والثانية، وهي الأشد ظهورا، وتخرب كافة الافتراضات، وهي أن شخصية الموسيقار بكل هوياته التي ذكرت، كانت ثابتة في رؤيتها لنفسها وعالمها وعلاقاتها الحقيقية، و لم تعرف أي تحول ذي أهمية ينعطف بها إلى مستوى الهوية المتميزة التي تختلف عن هوياتها الأخرى، ولهذا تتبدد أساطير الهويات في النص، وتحل محلها قضية الأقنعة التي ارتداها الموسيقار ليجنب نفسه الأذى، وليبقى في موطنه. والقناع غير الهوية.

تريد الرواية أن تجد لها صلة بموضوع الهويات السردية، فتخلص إلى التوضيح النقدي الآتي حول شخصيات الموسيقار "هكذا بيّنتْ حياته بشكل لا لبس فيه زيف ما كانوا يطلقون عليه الهوية الجوهرية، ذلك لأن حياته تبين إمكانية التحول من هوية إلى هوية عبر مجموعة من اللعبات السردية، فتتحول الهوية إلى قصة يمكن الحياة فيها وتقمصها، وهنا يطلق هذا الفنان ضحكة ساخرة من صراع الهويات القاتلة عبر لعبة من الأسماء المستعارة والشخصيات الملتبسة والأقنعة، وفي غمرة الحرب الطائفية في بغداد قبل مقتله، زاره أبناؤه الثلاثة، فكشفوا عن هذا الإسقاط الهوياتي بصورة واضحة، فمئير يهودي من أصل عراقي هاجر من إسرائيل إلى أمريكا، والتحق بالمارينز وجاء ضابطا في الجيش

الأمريكي إلى بغداد، وهو ثمرة شخصيته الأولى، وحسين بعد تهجيره إلى طهران ارتبط بهوية شـيعية، وانتظم في الحركة السياسية الشيعية وهو ثمرة شخصية الأب الثانية، وعمر كان سنيا يحاول أن يـدعم هويته من تراجيديا إزاحة السنة عن الحكم في العراق بعد العام 2003 وهو نتاج شخصيته الثالثة، وكل واحد منهم كان يدافع عن قصة مصنوعة ومفبركة ومزودة بالكثير من العناصر السردية والوهمية، والتي يعيش كل واحد منهم فيها بوصفها حقيقة"(11).

ثم يستيقظ المؤلف القابع وراء الراوي، فيحمل أطراف القضية بكاملها" تبين حيـاة كمـال مدحت أن الهوية ترتبط على الدوام بواقعة سردية، فهي حكاية تلفق أو تفبرك أو تسرد في لحظة هي مطلقة الاعتباطية، في لحظة تاريخية مموضعة يتحول الآخرون فيها إلى آخرين، وأغـراب، وأجنـاب، ومنبوذين أيضا. وهكذا تبين حكاية هذا الفنان أن الهوية هي حركة من حركات التموضع وسياسته، فما إن تجد لها موضعا في حركة تاريخية معينة، حتى تغيره في لحظة تاريخية أخرى، فكل هذه المجـاميع التخييلية تبدأ بسرد مفبرك ومخترع لتنفي الاختلاط وتداخل الهويات، كما أنها تكشف عن هذه الأطر المتوهمة والمصنوعة والمفبركة في لحظة تاريخية معينة، فهي مفتريات روائية fiction، وهي سرد Narration فكل جماعة وهي تفقد جذورها في الزمان فإنها تعمد إلى استعادة أفقها المفقود، ولا يمكن لها استعادته إلا من خلال السرد والخيال"(12).

ويضيف شارحا "عاش يوسف في غمرة صراع الهويات في الشرق الأوسط، وشعر أن حاضره يهيمن عليه شبح الحرب أو الاقتتال الأهلي، شعر أن الهويات منذرة بنهاية كل شيء. شعر بالاختناق وقتها أو بالموت، كانت البلاد سفينة تغرق شيئا فشيئا، ومخاوفه تزداد أضعافا مضاعفة، كان العـالم المحيط يتقهقر وينهار، الهزائم المتتالية في بلد ممزق تفترسه الإيديولوجيات الكاسحة، فوضى مريعـة، غياب كلي للعقل وللقيم، ووجوده الشخصي مهدد كل لحظة. بدلا من أن يشعر يوسف أنه المركـز الثابت للأشياء، أخذ يشعر بالخوف، وشعر بأن هنالك قوة هائلة قذفته إلى العتمة، أخذ يشعر أن الزمن يمضي، وهنالك نوع من التقهقر والتراجع إلى وراء، شعور بالاندحار والسقوط. أصـبحت الأعيـاد كئيبة، والأفراح أخذت تتلاشى، وهنالك شعور بالخوف الخفي، لم يعد المجتمع الذي يعيش فيه يتمتع بحضور شامل وجميل بل أصبح متاهة معقدة ومخيفة. كل شيء ضيق قليل الاتساع، يجتاز سورا فيرتطم رأسه بسور آخر، عالم جديد ولكنه مخيف يشم منه رائحة الدم. تسارع ولكنه نحو الهاوية"(13).

3. الحفيدة الأميركية: المنفى والهوية المرتبكة.

وتقدم رواية "الحفيدة الأميركية"لـ" إنعام كجه جي" تمثيلا سرديا شائقا لموضوع الهوية المرتبكة، وأحوال الأقليات العرقية والدينية التي يهتزّ انتماؤها حينما تعمّ الفوضى وسط الجماعات الكبرى الحاضنة لها، وكل ذلك على خلفية وضع العراق الذي زعزعته أحداث الاستبداد ثم الاحتلال، فتنهار أساطير الانتماء القديمة، وتُستحدث أساطير بديلة، وتتغير الأسماء، ويقع التلاعب بالمصائر، وتُقترح هويات ضيقة جدا، أو هويات كونية واسعة جدا. لا مكان لامرئ سوّي في هوية مغلقة، ولا في هوية متوهمة، ولا يمكن أن يكون بلا هوية. يحتاج المرء إلى هوية مفتوحة هي مزيج من هويات موروثة ومستحدثة، هوية قابلة للتحول بتحوّل الأحداث والأزمان تطوّر نفسها بنفسها.

هذه هي الخلفية الثقافية العامة التي ترتكز عليها رواية "الحفيدة الأميركية". وتنفتح على المتغيرات التي شهدها العراق في تاريخه المعاصر. وبانتقاء شخصيات متّصلة بذلك التاريخ وتحوّلاته تطرح الرواية جملة من الرؤى والمواقف. لم يعد العراق أرض انسجام اجتماعي، وتماسك أخلاقي، إنما تناهبته الأيدلوجيات، والمصالح، والرهانات الكبرى. صار العراق بحاجة إلى إعادة تعريف نفسه. ذلك ما تقترحه الرواية بطريقة واضحة، وقاسية؛ فخلف نسيج الأحداث تقبع مواقف الشخصيات لتعبر عن رؤى جديدة مغايرة لرؤى الأجيال القديمة.

زينة فتاة عراقية، أشورية، مسيحية، في حوالي الثلاثين من عمرها، أزيح جدها العقيد الركن المتقاعد يوسف الساعور عن منصبه في الجيش العراقي بُعيد ثورة عام 1958 وهو ينتسب إلى عائلة عريقة من الموصل. كان الجدّ مسكونا بالغيرة على وطنه. أما جدّتها رحمة فتّوحي فكردية من "بيخال" أقصى شمال العراق. ارتبط الجدّان بوطنهما، وماتا فيه. جاءت زينة إلى الحياة ثمرة زواج أمها بتول الكلدانية "التي خالفت ملّتها وتزوجت آشوريا" وأبيها صباح شمعون بهنام، المذيع وعاشق اللغة العربية، الذي تعرّض للتنكيل لأنه أفصح سرّا لصديق له عن ملله من طول نشرة الأخبار في التلفزيون، فكان جزاؤه أن قُرض لسانه من الجانبين بكلابتين، وحطّمت أسنانه، وأطفئت أعقاب السجائر على جسده. لا ينبغي إبداء أي تذمّر في حقبة الاستبداد.

هرب الأب من بغداد، مع زوجته الجامعية وطفليه زينة ويزن إلى شمال العراق، فتزوّدوا بجوازات سفر مزوّرة، ثم وصلوا الأردن، وانتظموا في طوابير الباحثين عن اللجوء الإنساني، وتمكّنوا من الوصول إلى أميركا، وبصعوبة بالغة عثروا على شقة خشبية عتيقة في حي سكّني بائس قرب ديترويت، وانتظروا أعواما للحصول على الجنسية، وترديد قسم الولاء لأميركا، وبذلك أصبحوا مواطنين

أميركيين بالوثائق. ولكن بوصول الأسرة إلى أرض الأحلام، راح يتفكك تماسكها الموروث: نُسي الجدّان في بغداد، وانفصل الزوجان، واجتاحت الأمراض جسد الزوجة التي أدمنت التدخين الرخيص. الابن يزن أدمن المخدرات، ثم أضاعت زينة أي ملمح للأمل، فانخرطت مع جماعات من الشباب المحبط تدور على الملاهي والمطاعم بلا هدف، وعثرت على عشيق أمريكي سكير، كان يناديها" زانيا" .

لم تصبح أميركا ملاذا تعيد به الأسرة جمع شملها، كما توقعت، إنما عملت على تمزيق النسيج العائلي الموروث. فقد أطلقت في أعماق أفرادها نوازع العبث والأنانية. كانت الأسرة مهددة بحياتها في العراق، لكنها حافظت على تماسكها، وما أن عثرت على ملاذ أمين حتى فقدت روابطها الحميمة، ولم يعد من الممكن القول بأنها أسرة واحدة. عزّز الاستبداد تماسكها، وفككت الحرية روابطها. كانت مهددة بحياتها وصارت مهددة بقيمها وعلاقاتها. إنها حكاية انتساب إلى أقلية عريقة في بلد متنوّع الأعراق، ونزوح رمزي إلى مكان آمن بسبب القهر الوطني، وضياع في هوية كونية. لم يكشف النص أي إحساس حقيقي بالانتماء لأميركا عند الشخصيات. كانت ملاذا فحسب، ومانحة لوثائق حماية.

حجبت فوضى الحياة عن زينة التفكير ببلدها الأصلي، وما عاد يعني شيئا بالنسبة لها. لم يعد العراق سوى ذكرى متراجعة إلى الوراء. وبوقوع أحداث 2001/9/11 اصطنعت زينة لنفسها سببا، وتعمدت ابتكار هوية في لمح البصر. فكرت في كيفية ردّ الجميل لأميركا التي منحتها الجنسية. وببداية الحملة العسكرية استجابت لعروض الترجمة التي تقدمت بها وزارة الدفاع، والتحقت مترجمة بالجيش الأميركي. عادت زينة إلى العراق بهذه الصفة لتقوم بعمل جليل: تخليص بلاد الرافدين من طاغية. شرعت تستعدّ في ظل حملة تقول بتحرير البلاد من الاستبداد، واختلقت هدفا يوافق ذلك "إنني ذاهبة في مهمة وطنية. جندية أتقدم لمساعدة حكومتي وشعبي وجيشي، جيشنا الأميركي الذي سيعمل على إسقاط صدام وتحرير شعب ذاق المر"(14). عزّز الهدف بمبلغ186000 دولار، هو أجرها السنوي، وكان كما تقول، هو" ثمن لغتي النادرة، بل ثمن دمي". دمجت زينة بطريقة براغماتية بارعة بين شعور وطني زائف استثير فجأة، وأجر مالي مجز، وتغيير في مسار حياة عابثة.

لم يكن هذا الغطاء السميك من البلادة الأخلاقية قادرا على طمس المشاعر المتوارية في منطقة نائية من أعماقها، فلم تتخلّص بصورة قطعية من ذاكرة كانت تجرّها أحيانا إلى الوراء، وتُحدث فيها اضطرابا، فمع بدء الغزو نشأت لديها مشاعر متضاربة "رغم حماستي للحرب أكتشف أنني أتألم ألما من نوع غريب يصعب تعريفه. هل أنا منافقة، أميركية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجّل مثل الجواسيس النائمين المزروعين في أرض العدو من سنوات؟ لماذا أشعر بالإشفاق على الضحايا وكأنني

تأثرت بالأم تيريزا، شريكتي في اسم القديسة شفيعتي؟ كنت أنكمش وأنا أشاهد بغداد تقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان بعد الغارات الأميركية. كأنني أرى نفسي وأنا أحرق شعري بولاعة سجائر أمي، أو أحز جلدي بمقصّ أظافري، أو أصفع خدّي الأيسر بكفي اليمنى"(15). دخل مؤثر جديد، فاهتزّ التوازن القديم، دفعت الحرب زينة إلى موقف غير محسوب. وقع صراع بين المشاعر والمصالح، وبين الماضي والحاضر. هذا مقوّم من مقوّمات الهوية المركبة.

حينما أعلنت الحرب اكتشفت زينة أنها يمكن أن تكون مفيدة ومستفيدة، فهي تجيد الانجليزية والعربية. تريد أن تخدم وطنها الجديد بغزو الوطن القديم. ولم يغب عامل المال. رحلتها للمشاركة في احتلال مسقط رأسها رسمت لها معنى الهوية وفقدانها. كانت سعيدة في ملاذها الجديد لأنها لا تعرف معنى الانتماء، فاللامبالاة تغذّي صاحبها بالفرح لأنه ليس مشدودا إلى هدف، وغير مثقل بمعنى، وخارج مدار الذكريات. يعوم كفقاعة في وسط غامض، وبإعادة تعريف هويتها كأميركية-عراقية بدأ الشقاء. جاء تعريف الهوية على خلفية قضية الغزو والاحتلال. وإذا كان جيل الأجداد قبل ظلما وسكت عليه، وجيل الآباء هرب منه، فجيل الأحفاد عاد لينتقم.

عادت زينة غازية تحمل المشروع الأميركي لإعادة تعريف العراق، وتحريره من طاغية. لم يكن ذلك واضحا عندها، فهي لا تعرف عن جدها وجدتها إلا نبذا من ذكريات الصبا. لكنها تعرف عن أمها وأبيها الكثير. بيد أنها لم تكن تعرف نفسها كما ينبغي. وطوال حياتها الأميركية كانت تبتذل أية معرفة، وتسخر منها. وبوصولها العراق بدأت تعيد بناء تجربتها الشخصية. حرص الأب على تعليم الأبناء اللغة الآشورية حفاظا على خصوصية الهوية التاريخية، فيما ظلّت الأم تتحدث بالعامية العراقية، أما الانجليزية فكانت لغة الحياة اليومية خارج البيت بالنسبة لزينة. يريد الأب الحفاظ على اللغة القومية، والأم على اللغة الوطنية، والبنت على اللغة الكونية. لكن الأميركيين في وزارة الدفاع كانوا ينتقون من يعرف العربية لتأسيس التواصل بينهم وبين العراقيين، في المعتقلات، وفي أثناء الاستجوابات، والتحقيقات، وخلال العمليات العسكرية. ولم ترد أية إشارة إلى أن زينة قامت بالترجمة لغرض يتصل بغير ذلك. إنه تضارب عميق يأخذ دلالته من السجال الناشب بين الهويات المتنازعة.

تمثل زينة أيقونة الحيرة في الحالة العراقية الواقعة بين الاستبداد والاحتلال. لقد تركت جدتها وجدّها في بغداد، ورافقت والديها إلى أميركا. أصرّ الجدّان يوسف ورحمة على أن يبقيا عراقيين، وفصلا بصورة قاطعة بين الاستبداد والوطن. أما الأبوان صباح وبتول فتركا البلاد هاربين من أخطار حقيقية، وأصبحا أميركيين، لكنهما سقطا في منطقة الحنين إلى مسقط الرأس. خربّ المنفى علاقاتهما

الزوجية، فترك الأب البيت، وعانت الأم صعاب الحياة. أما الأحفاد زينة ويزن، فعاشا عالما لا صلة له بالذاكرة. أدمن يزن المخدرات وهو في مقتبل عمره، وأصبح اسمه" جازين" وانخرطت زينـــة، وقـــد أصبحت "زانيا" في عبث الشباب وعدم الانتماء. لم تحتف بالتاريخ. كان العراق بالنسبة لها "حاويـــة لعظام الأجداد"(16).

أبت الجدّة مغادرة بلادها، فمكثت وحيدة في بيتها الكبير في بغداد، تستعيد صورة زوجهـــا العقيد، وتتمسّح بأزيائه العسكرية بعد وفاته، وتصلّي أن يحمي القديسون بلادها. تقوم على خدمتها عجوز شيعية تدعى طاووس، عاصرت نصف قرن من حياة الأسرة المسيحية. وقبل قرابة ثلاثين عاما، حينما تعرّضت بتول لحالة حمّى، قامت طاووس بإرضاع زينة. أنجبت طاووس ستة أبناء، أصبحوا جميعا إخوة لزينة بالرضاعة. أكبرهم "مهيمن" عاشق للموسيقى، الذي سيق إلى الحرب مع إيران، وأخـــذ أسيرا، وخلال الأسر غذّي بالأيدلوجية الدينية المتشدّدة، وتشبّع بها، وحينما أطلق سراحه وعاد، فأول ما قام به إحراق صندوق الأشرطة الموسيقية التي احتفظت به له أمه" ذهب شيوعيا بالوراثة، وعـــاد فقيها يجادل في أمور الجنة والجحيم"(17). وباحتلال العراق التحق بجيش المهدي. الأخت زينة مترجمة لدى الجيش الأمريكي المحتل، وأخوها مهيمن في جيش المهدي المقاوم. ثمة انتساب وثمة عداء. اتصال وانفصال.

أول تغيير لحق بهوية العراقيين الجديدة في أميركا يتصل بالتسمية، تصبح "زينة" هناك " زانيـــا" ويتحول "يزن" إلى" جازين". حجزت الفتاة في تسمية أميركية، فيما كانت أيام طفولتها في بغداد ترتع وسط تسميات محببة كثيرة: زينة، زين، وزوينة، وزيونة، وزيّون، وزُنزُن. وعلى خلفية هذه التحولات الصرفية في الاسم وقع تحول جذري في الهوية، تنشطر الأسرة إلى جيل الأجـــداد المتمسّـــك بالهويـــة العراقية، وجيل الآباء الذي هرب منها لكنه يحنّ إليها بالشعر والغناء والذكريات، وجيل الأبناء الذي قطع الصلة عن كل ذلك، فانخرط في العبث، ولم يجد أمامه سوى الإحباط، وقد رمي على هـــامش الحياة الأميركية.

جاءت الحرب فخلطت الأجيال بعضها ببعض، وأعادت تعريف هويتها. فانبثق جدل حـــول الوطن والمنفى، وحول الاستقرار والهجرة. ترى زينة بأن "الهجرة هي استقرار هذا العصر، والانتماء لا يكون بملازمة مسقط الرأس". أما مهيمن، الأخ بالرضاعة، فيرى أن "الهجرة مثل الأســـر؛ كلاهمـــا يتركك معلقا بين زمنين، فلا البقاء يريحك ولا العودة تواتيك(14). كل يدافع عن تجربـــة يعرفهـــا، فتتوارى عنه تجارب الآخرين. لم يتأسس أي نوع من الاتصال العميق بين الشخصيات لعزوفها الكامل

عن التعرّف إلى تجارب سواها. نبذت زينة-زانيا في بغداد من طرف جدّها، و لم يتقبّل مهيمن وجودها في عالمه، فأمضت أيامها مجندة في المنطقة الخضراء. حاولت كسر الحلقة المغلقة لكنها فشلت، كانت تتصرف بطريقة مستعارة من هويتها الجديدة. ولكن هذا التمايز الواضح بين زينة ومهيمن في الرؤى والمواقف لن يحول دون شعور غامض بالرغبة والخوف يغزو زينة، ويشدها إلى مرغوبها وأخيها.

تميزت زينة بسلوك شرس وروح قيادية، لا تعير بالا للأنوثة والنعومة، وبانخراطها في الجيش الأميركي، وارتداء الملابس العسكرية، تلاشى ما تبقى من أنوثة فيها، فتحولت إلى كائن عدواني ومباشر لا يعرف المجاملة. وما إن التقت أخاها بالرضاعة حتى تكسرت دفعة واحدة كل تلك العناصر، إذ انبثق في عالمها "الرجل المستحيل" الذي هو "أول رجل في حياتي يشعرني بالخجل. كل الآخرين كنت ندا لهم. ينكّتون فأنكّت ويشتمون فاشتم ويبتذلون فأبتذل. وهو الوحيد الذي يمتلك الهيبة. هذا العصبي النحيل الملتحي، الذي ينضوي تحت لواء حركة طائفية متخلّفة، قلب أحوالي ومارس عليّ سطوة المعشوق. تكفي نظرة منه لكي ابتلع صوتي وقاموسي المتفلّت"(19).

عرضت زينة على مهيمن أن تقيم معه علاقة جنسية تتخطى تخوم الرضاعة التي جمعتهما قبل ثلاثين سنة صدفة، فلجأت إلى إغوائه وهما وحيدان في "عمّان". بل إنها تجرّأت وعرضت عليه الزواج "أتمنى لو يتزوجني رجل هنا، وأبقى في بغداد قطة أنيسة تحت قدميه". فقابلها بعزوف بارد، مراعيا الحرمات، فعاشت خيالات الأنثى التي تتعرض لكبح في رغباتها" كأن خيالاتي المستحيلة هي كل ما أقدر عليه. لكن هذا يكفي منه. قشة الحياة هي كل ما يلزم الجندية المهددة بنذر الموت"(20)". كانا ينتميان إلى عالمين مختلفين، فمن الصعب أن تكون الأميركية المسيحية المجندة في جيش الاحتلال قد سقطت أسيرة في حب رجل شيعي متطرف في جيش المهدي، فهي غير قادرة على المنح الحقيقي، وهو يرفض بإصرار بذلا أخويا يعدّه سفاحا، فقد ناصب أميركا العداء، إنما هو خوف القوي من الضعيف. وفيما كانت القوات الأميركية تنكّل بجيش المهدي في الأحياء المعدمة في بغداد، كانت إحدى مجنداته تتودّد، في عمّان، لأحد أفراده. يتصاغر الجلاد أمام الضحية، فتنهار رمزية الاحتلال بكاملها.

وقعت زينة أسيرة تخيلات بأن أخاها سوف يقتلها كون العداوة بينهما أشد من رابطة الأخوة، فجاء توددها له، ومحاولتها ابتذال جسدها له، احتماء به، إنه نوع من الخداع النفسي "أفكّر أن قاتلي قد يكون مهيمن أو أحد رفاقه. فكرة جامحة تضعني على شفير الهاويات الكبرى. سيتقدّم نحوي مجاهد ملثّم من أولئك الذين أرى صورهم على المواقع الأصولية، وحالما يحاذيني يغرز سكينا في خاصرتي. وسأتشبّث به، وأنا أتهاوى على الأرض واكشف لثامه. ثم ابتسم مستريحة للموت الذي زارني على

يده. وسيرفع هو خوذتي ويطلق صرخة خرساء حين يرى وجهي. سيدرك أنه أسال بسكّينه دم أخته. حلم أراه وأنا مفتوحة العينين فينشف ريقي وتتيبّس كفّاي"(21).

ليس هذا حبا إنما هو خوف مبهم. يُمسي القاتل خائفا من القتيل. وتتناثر الشخصيات في العالم الافتراضي للسرد، فلا تعرف معنى للودّ، وصلة الرحم، ولم تفكّر بالمصالحة، فتستقطبها مواقف متطرفة، وتتغذى بأيدلوجيات رهابية. ولو أتيحت لها الفرصة لنكّلتْ بعضها ببعض. مساراتها متوازية، ولم تلتق في أية نقطة جامعة لتعيد ترتيب علاقاتها، ولم تتفق على شيء. ينتهي النص كما بدأ موزعا بين محتلٍّ ومقاوم. حتى الأحاسيس الإنسانية الدفينة كُبتتْ في الأعماق، وطُمرت، وفسدت، ولم تحفر مجرى للتواصل والألفة.

تعود زينة إلى بلادها ضمن حملة غزو، ويكون أخوها مقاوما. تحاول هي إخفاء علاقتها بالاحتلال فيما يصرّح هو بمقاومته. تستدرجه للاستمتاع الجنسي، لكنه يحترم القواعد الرمزية للأخوة. تعرض نفسها بشهوة عليه، فتقابل بصدوده. يمثل مهيمن لقيم دينية وانتسابية ثابتة، فقد تعلّق بإيمان ديني، وقاوم غزوا أجنبيا لبلاده، فيما حاولت زينة بعودة معاكسة أن تسهم في احتلال بلدها الأصلي، وتخطّي مفهوم الأخوة امتثالا لرغبة جسدية صارت تجتاحها شغفا بأخيها وخوفا منه. لا تبحث زينة عن تفسيرات لأفعالها، فيما ظل مهيمن أمينا لشروط وجوده الوطني والشخصي. وترتب على ذلك أن بقيت زينة إلى النهاية تخادع، وتخفي صلتها بالاحتلال، فيما كان يجهر الآخرون بمواقفهم. الحلقة الواصلة بين الطرفين كانت رحمة وطاووس.

التقت الجدّة رحمة بطاووس على خلفية إنسانية تجاوزت حبسة الانتماءات الدينية والعرقية والطائفية، أما الأحفاد فتقاتلوا بأوهام الهوية الجديدة. حل السلام بين الأجداد، وحكمت الحرب عالم الأحفاد. لم تلمس أية حساسية على الإطلاق في علاقة المسيحية الآشورية رحمة بالمسلمة الشيعية العربية طاووس، فقد تآلفتا مدة نصف قرن، وأثمر ذلك عن أخوّة. جيل الأحفاد هو الذي افتعل الصراع على الهوية. حينما انتهى عقد زينة كمترجمة في الجيش، وعادت إلى أميركا "انشطرت نصفين، ما قبل بغداد وما بعد بغداد". إنها ليست قادرة على استرجاع حياتها السابقة ولا التآلف مع حياتها الحالية. وبوصولها ديترويت، اغتسلت، فلم يتساقط عنها "غبار الشجن" الذي جاءت به من العراق" ظل عالقا بي مثل قريني. سيبقى معي يكمل تربيتي"(22).

وتتدخل الأحلام في صوغ الدلالة الأخيرة للراوية، وهي ترصد كثيرا من الأحداث قبل وقوعها. نُقلت زينة من أميركا إلى قاعدة عسكرية في ألمانيا، ثم بطائرة شحن عسكرية إلى بغداد

للالتحاق بالجيش مترجمة. خلال الرحلة الطويلة شعرت بالقرف، لكن بدخولها الأجواء العراقية تغير مزاجها "خيّل لي أنني أشمّ عبق زهر القداح على أشجار النارنج في الحدائق، والرائحة الشهية للدخان المتصاعد من السمك المسقوف. حالة لم تدم أكثر من دقيقة، أطفئت بعدها الأنوار الكاشفة لأننا بدأنا نحلّق في سماء بغداد"(23). هبطت الطائرة في مطار بغداد، فاكتشف الجميع أنهم دفعوا إلى تهلكة مؤكدة. كانت الفوضى تعمّ المكان، وثمة عاصفة رملية حمراء غير مسبوقة، فهي الحرب بعينها.

تعذر على زينة فتح عينيها لترى بلادا غادرتها منذ خمسة عشر عاما، وجاءت الآن لتخدم في جيش احتلّها، تعثرت، وشعرت بالضياع، فكأنها عمياء. زحفت بصعوبة إلى قاعة مهشمة الزجاج، وهنالك" لمحت في كل زوايا الصالة الكبيرة جنودا أميركيين يحتضنون خوذاتهم ويغطّون في نوم مستغرقين في أحلام لا علم لي بها. ولم يكن منظرهم منظر من ينام نومة متقطعة تقلقها الهواجس والكوابيس، بدوا لي، أنا التي يكاد ظهرها ينقصف من الألم، أنهم يرقدون في أحضان حبيباتهم بعد مضاجعات عنيفة امتصت قواهم، يغفون غير مبالين بالزلزال الذي هزّ المدينة، ولا بما ينتظرهم فيها عندما سيفتحون أعينهم في الغد. والغد كلمة غامضة في قواميس الحروب"(24).

بان التذمر على خلفية إجهاد كبير، وجو رملي عاصف، وحيرة. كل من يتهيأ لخوض تجربة جديدة مثل هذه لابد أن يظل في حالة من الترقب. ولكن ماذا فعلت زينة التي كانت عراقية من قبل، وأصبحت الآن أميركية غازية؟. دفعت حقيبتها إلى الجدار، واستلقت، ثم نامت حتى الصباح، فحلمت بحلم عجيب، وهي بعدُ لم تر من بغداد إلا المطار المخرّب "رأيتني أطرق باب جدّي يوسف في شارع الربيع وأنا مرتدية فستان عرس بنفسجي اللون. لم يكن البنفسجي من ألواني المفضلة لكن الأحلام لا تترك لنا رفاهية الاختيار. وقد فتح جدّي الباب ولم أخف منه رغم علمي، وأنا في الحلم، بأنه قد مات. وسألته:

متى جئت من السفر؟

ردّ:

- قمت من يومين. أردت أن أحضر عرسك يا سناء.

لم أصحح له اسمي، ولم أقل له إنني زينة، أو زوينة كما اعتاد أن يناديني، لكن جدّتي رحمة أطلّت من وراء كتفه وقالت:

- هذي زُنزُن، ألم تعرفها؟ المـگرودة تزوجت وأنت غائب وهاهي تعود إلينا بعد أن ترمّلت... يا عيني عليها.

احتزت باب الحديقة وتقدّمت من جدّي لكي أقع على يده وأقبلها. لكنه سحبها فانسحب جسده بالكامل من المشهد. وفي اللحظة نفسها تحول فستان عرسي إلى الأسود وبقيت جامدة في مواجهة جدتي، نتبادل نظرات الأسى في الحلم"(25).

يكتنز هذا الحلم سائر الإشارات الدلالية المتناثرة في الرواية حول علاقة زينة بجدّيها وبالعراق القابع في خلفية الذاكرة متواريا. ولا يحضر شيء له صلة بأميركا ملاذها الجديد. ظهرت زينة الحالمة بفستان بنفسجي، ولم يكن هذا لونها المفضل. فقابلها جدها، وكانت تعرف أنه توفي، تسأل هي عن العودة، ويتحدث هو عن القيامة. يناديها بسناء فيما كانت هي زينة، يتحدث هو عن الزواج وتتحدث الجدّة عن الترمّل. وبإزاء هذه التعارضات تتقدم لتقبيل يده كأنها تعتذر عن كونها جاءت غازية، فيأبى، ويتلاشى وجوده. يتحول ثوب الزفاف البنفسجي إلى رداء الحزن الأسود، وتتبادل الحفيدة والجدة نظرات الأسى. يرصد الحلم سائر الأحداث التي تخص علاقة زينة بموطنها القديم، فقد قطعت عن جذر عميق، وظهرت كأرملة، وانسحب الجدّ من عالمها حينما شرعت بتقديم الاعتذار، وتحول فستان الزواج إلى رداء للحزن.

الهوامش

1. إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، 2004، ص 126-127
2. تزفتيان تودوروف، نحن والآخرون، ترجمة ربى حمود، دمشق، دار المدى، 1998ص384-385
3. إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة، محمد عناني، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص92
4. علي بدر، حارس التبغ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008، ص 10
5. م.ن.ص 24 - 6.م.ن.ص 87 -7. م.ن. ص14
8.م.ن.ص12 9- .م.ن.ص 12-13
10.م.ن.ص 329 - 11-.م.ن.ص13-14
12.م.ن.ص 14 13-.م.ن.ص ص 154-155
14. إنعام كجه جي، الحفيدة الأميركية، بيروت، دار الجديد، 2008، ص18
15.م.ن.ص 23 - 6-.م.ن.ص49 17- .م.ن.ص 138 18-.م.ن.ص144
19.م.ن.ص 130 20-.م.ن.ص 136 21-.م.ن.ص 139 22-.م.ن.ص 195
23.م.ن.ص 39-40 24-.م.ن.ص 43 25-.م.ن.ص44

عمان
نزوى
العدد رقم 15
1 يوليو 1998

في أبطال تمثلات عقوبة النفي

الرواية العراقية المغتربة رحلة مضادة الى الوطن

فاطمة المحسن*

تبدأ أحداث أول عمل قصصي نشر في العـراق مطلع هذا القرن[1] برحيل البطـل عن بلده لاسباب يكشفها في حواره: (كـرهت ان ابقى في بغداد وانا لا ارى أمامي الا حريـة مستلبة، وحقا مضاعا). ولكن هذا البطل يعود الى العراق بعـد حين، فيجد نفسه مضطرا الى الاعتكاف عن الدنيـا، مفكرا مرة أخرى بالرحيـل، ومع ان محمود أحمد السيد مؤلف (جـلال خالد) ١٩٢٣، بحث عن مخرج الرحيـل او البعاد عن الوطن ضمن فكرة التصادم بين السلطة والمثقف مطلع هذا القـرن، الا ان هذه الفكرة لم تتردد في القص العراقي الخمسيني الا نادرا، ذلك لانها لم تكن تمثل في السابـق واقعة يمارسها الكتاب كحل لازماتهم، ولكونها تحمـل ضمن تركيبة مجتمع مغلق مثـل المجتمع العراقي قدرا كبيرا من الدراماتيكية، الامـر الذي جعل غائب طعمة فرمان مؤسس الرواية الفنية في العـراق، يشكك بجدواها في عملين من أعماله (خمسة أصوات) و(المؤجل والمرتجى) ويؤكد مقابلها على فكرة عودة المرتحل الى وطنه، مع انه كتب كل رواياته في مغتربه، منذ ان غادر بلده في عام ١٩٥٥ لحين ما مات في موسكو ١٩٩٠.

أول عمل روائي نشره فرمان (النخلة والجيران) ١٩٦٥، كان يمثل اختبارا فعليا لذاكـرة المهاجر في تخيل العودة الى الوطن، حيث تشف الاماكن والازمنة والروائح والحوادث لتأتلف في أصفى ما يكون عليه الذهن قدرة على استحضار الحنين الى الوطن عبر الامساك بالعيني والملموس في الاماكن والشخصيـات. الصيغة الافتراضية لكتابة الرواية بـدأت عند فرمان من ذاكرة تجولـت في ازقة بغداد الاربعينات، زمن نضوج وعي المؤلف قبل مغادرته العراق، ومن خلال هذا الموضـوع الاثير في روايته، يطرح فرمان فكرة التوطن في المكان القديم بما يضمر هـذا المكان من امكانيـة على التفكك والزوال بقيمه وعـاداته وزحف المدينة الحديثـة اليه. حلم عودة المهـاجر الى وطنه، يرشـدنا السارد اليه في روايـة لاحقة هي (المخاض) ١٩٧٤ بعد روايتين يصدرهما فـرمان عن العراق يطرح في الثانيـة (خمسة اصوات) ١٩٦٧ موضوع الهجـرة كعقاب لا ينتظر المثقف مقابلـه في الوطن سوى حيـاة السجن والضياع والتشرد والعوز. خاتمة روايتـه هذه تجسد الهزيمة الروحية التي تتوج هجرة المثقف ذروتها، لكنه في (المخاض) يتمثل مـوضوعة العودة الى الوطن مجسدة في شخصية شاب عاد من الخـارج ليبحث دون جـدوى عن أهله وحيه القـديم الضائع بين عمران حـديث ونهضة مبتورة مشـوهة، وهو موضـوع يحمل بين منطوياته ما يمكن ان نسميه اسطورة العودة التي يتوهمها المهـاجر. فالهجرة تضع الناس في منطقة عازلة لا يستطيعون فيها الشعور بالانصهار في المكان البـديل، ولا الرجوع الى ماضيهم المضاع، وكما لاحـظ جون بيرجر في مبحثه عن الهجرة: «يدرك كـل مهاجر في قرارة نفسه ان العودة مستحيلة، فحتى لو قدر له ان يعود جسديا فانه لن يعود فعليا، لانه هو نفسه تغير تغيرا عميقا في هجرت»[٢].

حلم العودة الذي مـا ينـي يلح على المؤلف في رواية اخرى (ظلال على النـافذة) ١٩٧٩ يكون شاهده مهندسا عـاد بشهادة وطموح تذروه رياح الهزيمـة التي لحقـت بمجتمعه بعد فشـل الثورة، ويتـوغل المؤلـف عبر المزاوجة بين احباطين للبطـل، في تحليل مجتمـع العراق الستيني وهو زمنه في رواية (المخاض) ايضا.

رواية فرمان (المؤجل والمرتجى) الصادرة في عام ١٩٨٦ تنطلق في معالجة مادتها من مـوقع طالما بدا لقراء هذا الروائي مطويا ومؤجلا، بل مهمـلا عن عمد، ألا وهو الحيـاة في الخـارج، وهذا التحول في مسـار روايته من حيث مقـاربته لطبيعة المكـان بدا وكانه أضـاع عليه بوصلـة قصته السابقة، فكـانت اضعف روايات فـرمان واكثرها ارتبـاكا من حيث تـرتيب سياقها ولغتهـا، مع انه يطرح مـن خلالها صراعات المنفى التي تلـوح وكأنها امتداد لصراع اجتماعي يجري على ارض الوطن أولا، وأن المعاينة لهذا الصراع لا تبـدأ بمحاكمة تلك الحياة المشوهـة للمنفى، وهذا جزء مـن استنتاجه الميلودرامي، قـدر ما تحتاج الى الوقوف قليـلا لتفحص تاريخنا، حينهـا نعرف متى يتحول الوطن الى منفى أو متى يتحول المنفى الى وطن.

* ناقدة من العراق تقيم في لندن.

من كل روايات فرمان والروايات العراقية التي كتبت في [illegible]

[illegible]

[illegible]

واقعية النقد [illegible]

[illegible]

التاريخ مرويا والرواية التاريخية

الكتاب، فأزمنة الروايات وأحداثها وطبيعة شخصياتها تشكل أرضية للتعرف تاريخيا على اضطراب الحقب السياسية في العراق. مع ان تلك الروايات لا تتحرك على خلفية بانورامية، بل هي تأخذ من التاريخ مشاهد مقتطعة ما يساعدها على أن تفسر موقفا او توجه النظر نحو مضطرب سياسي خطير، ولكنها من النادر ان تطرح شخصيات تاريخية تؤثر في الاحداث، بل هي تستنطق شهودا لا قدرة لهم على احداث تأثيرات فاعلة في الصراع الاجتماعي. ان مأزق شخصيات هذه الروايات في الغالب، نتيجة لتلك الاحتدامات التاريخية التي تجعل الناس اما ضحاياها او متورطين في مشكلاتها.

يحقق التاريخ كوقائع يومية حضورا في الكتابة الروائية العراقية عموما، وفي النتاجات التي ظهرت في الخارج على وجه الخصوص. وهذه الوقائع التي عاشها الكتاب على هيئة حروب وانقلابات وثورات وتمردات تركت أثرا عميقا في وجدانهم، وحسب لوكاش (يقترب التاريخ من الناس في المنعطفات الخطيرة حتى يغدو تجربة جماهيرية). [11]. ولعل الاحساس بالتاريخ كتجربة جماهيرية أوضح ما يكون عليه في الحاضر العراقي، وهذا يفسر ظهور مجموعة كبيرة من الكتاب العراقيين في الداخل والخارج الذين يجدون في تجاربهم الشخصية مادة تصلح للتدوين روائيا، فهناك ثلاثة اجيال شهدت احداثا جساما في فترة تبدو اقصر عمرا من تطوراتها المتسارعة، انقلابا وانقلابات مضادة، صراعات واحترابات وتنافسات وتناحرات بين الطبقات والفئات والمصالح المتضاربة، ووصلت الاحداث الذروة خلال العقدين الاخيرين متمثلة حربين وتهجير مجموعة كبيرة من السكان وهروب ومغادرة اعداد مماثلة من الناس الى الخارج. وبقدر ما تشكل تلك الاحداث مادة ثرة لتحريك دواعي الكتابة الروائية، الا انها تحدد اطر المخيلة بمكونات واقع يحوي من الغرائب ما يظن انها تعويض عن محاولة استكشاف ما وراء هذا العالم الظاهري المتعدد الاوجه من مكامن قابلة للتأمل والتمحيص. ان معضلة ستيعاب الروائي للحدث التاريخي تحتاج بين ما تحتاج الى فترة زمنية لاعتماله معرفيا ونفسيا، وهي تناقض رغبة عارمة بتسجيله قبل ان يفلت من الذاكرة بأحداثه المنظورة، أحداثه التي مازالت ماثلة امام الكتاب كتجربة خاضوها وحددت مصيرهم ومصير وطنهم التراجيدي. كما انها تحتاج الى فترة طويلة للابتعاد عن النظرة الفزعة الى فكرة المنفى او الاقصاء عن الوطن التي تنعكس على رؤية الكاتب للحدث السياسي باطاره التاريخي. والتناقض الحاصل بين احساسهم بأهمية تجاربهم الشخصية التي ترقى الى النموذج الاستثنائي، وبين وعي الحدث التاريخي بآلياته المعقدة، جعلت معظم هذه الاعمال يفقد القدرة على ايجاد معادلة ناجحة بين الطرفين وعلى وجه الخصوص لدى الجيل الشاب من الروائيين المغتربين. والسؤال الذي بقي معلقا في اطار الرواية العراقية: كيف ننظر الى التاريخ باعتمال احداثه داخل الذات الفردية، وفي شمولية آلياته كحالة مستقلة؟. او كيف يقيض للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الاحداث والشخصيات المركبة في نسيج تتنافذ فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية؟. يبرز في روايات الكتاب الذين غادروا الوطن في فترات متأخرة، شعور طاغ بثقل الحدث السياسي الراهن: الحروب والتهجير، السجون والاعدامات والخوف الذي يلف العراق في كل زاوية ومنعطف، في حين يلجأ الروائيون الذين غادروا الوطن في الفترات الاولى الى الخوض في المشكلات التي غدت اقرب الى تاريخ مروي، فروايات فرمان على سبيل المثال، مرت على الاحداث المهمة في حياة العراقي بهدوء واسترخاء منذ الحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينات، الزمن الذي جرت فيه احداث آخر رواياته (المركب) التي نشرها قبل وفاته بسنتين، وكان فرمان يتابع الازمنة التاريخية التي تعاقبت على العراق وغيرت نسيجه الاجتماعي وسيكولوجيا أناسه، ولكنه لا يحتكم الى التاريخ المجرد او الوقائع والاحداث التاريخية في طرح استدلالته الروائية، بل هو شديد الاهتمام بشبكة العلاقات الاجتماعية التي تنتجها مراحل معينة من هذا التاريخ. اي انه معني بمراقبة السلوك البشري في مفاصل تحوله الضاغطة، فتبدو الاحداث التاريخية وكأنها مقصية عن السرد بتعمد، والاشارات التي تدل عليها تحصر الحدث بين قوسين كي تمنعه من الافصاح عن زخم فاعليته. تتجه نظرة فرمان في اغلب رواياته الى قاع المجتمع الذي تسير حركته نماذج وقيم وعادات وصراعات انسانية، ويتابعه في ايقاع مواز لايقاعه، اي انه لا يسقط وعيه على وعي شخصياته، بل يبني قوة منطق شخصياته من بداهة وجودها ضمن زمن ومكان يكسبها هوية محددة ويجعلها قابلة للمعاينة والقراءة التاريخية. ويلاحظ فيصل دراج في دراسته رواية (النخلة والجيران) بأن (ما يجعل هذه الرواية واقعية بالمعنى الصحيح للكلمة، هو ادراكها العميق لمعنى التاريخ الحقيقي، الذي لا يقرأ في ظواهر الاشياء او في ثنايا الارادة الطيبة، بل في مستوى تطور العلاقات الاجتماعية، الذي يصوغ البشر فكرا وارادة وسلوكا) [12].

لعل برهان الخطيب الذي غادر العراق نهاية الستينات، أكثر الكتاب في الخارج الذين اولوا تصوير الحدث التاريخي اهتماما واضحا، هذا الحدث في اغلب روايات الخطيب، مركز تدور حوله حبكة الرواية، ويرسم الكاتب ملامح شخصياته ووقائعه من خلاله، ثلاث روايات صدرت للخطيب بين عشر روايات، تتابع الشخصيات ذاتها في مكان محدد وفي زمان معلوم، بين الحلة مدينة الكاتب وبغداد يؤرخ الخطيب لثلاث حقب متتالية في عهد العراق السياسي الحديث: الملكي والجمهوري في طورين منه. وجزءاها (الجسور الزجاجية) و(ليلة بغدادية) يصفان احداث ١٤تموز وانقلاب ٦٣ الدامي على التوالي. كل تمثلات العمل تنصب حول ابطال يشاركون في صنع يوميات تلك الاحداث متجاوبين مع ايقاع

الخارج في تصورات الغضب والافراح. ويأتي الكاتب [illegible] والعالم في [illegible] الساخنة والاحزاب، ولكنه لا يلجأ إلى قوالب جاهزة تمثل الطبقات السياسية والاجتماعية، بل هو يستخدم الذاكرة في تحديد ملامح شخصياته التي يوجهها إلى واقع الجوانب [illegible] المتحركة في الرواية فيها ظل شخصية تتواصل ثم تتكامل مع الشخصيات الاخرى وفق منظور الوعي النفسي وظروفها وعلاقاتها وتحولاتها، ويستطيع ان تجد بين الطبقة الواحدة او الحزب الواحد شخصيات [illegible] انطلاقا من [illegible] ما يجمعها من مشتركات البشرية [illegible]. استطاع برهان الخطيب البحث في طبقات مراحل سياسية تريد القص العراقي في الداخل الخوض في تفصيلاتها بصراحة [illegible] الفرصة التي وفرها العيش خارج العراق بخطاب روايته خارج اطار السلطة الرسمية، وهذا الامر في جانب منه قد يؤدي بالكاتب الى الاستخدام السهل لوجهة النظر المضادة، ولكن الخطيب استطاع ان يتجاوز على مستوى فحص النموذج الانساني [illegible] ان لم يستطع تماما تجنب الانحياز في المواقف السياسي والفكري. تنوع مستويات الطرح واختلاف وجهات النظر في رواياته [illegible] ان تكون [illegible] لتسجيل [illegible] [illegible] في النظرات [illegible] التي [illegible] من خلالها [illegible] الشخصيات والاحداث [illegible] في رواية برهان الخطيب [illegible] [illegible] [illegible] الاسلوب الادبي [illegible] شخصياته [illegible] في روايته [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] التي [illegible] في احيان كثيرة [illegible] النص الروائي [illegible] في هذه الاعمال [illegible] التي تتجمع حولها كل عناصر الرواية.

[illegible] ان الخطيب في [illegible] والبيئة وتفصيلات تلك العوالم [illegible] البغدادية [illegible] والحياة [illegible] الذاكرة في رحلة [illegible] فيها السيرة الذاتية بالمتخيل، ولكنه من جهة اخرى يحاول ان يجعل [illegible] [illegible] على الوظيفة الادبية للنص دون ان يفقد القارئ [illegible] المتعة والاثارة التي يحرص على توافرها.

الاحساس [illegible] بما يحويه من [illegible] [illegible] الرواية التي كانت في الخارج او الغربة [illegible] التاريخ [illegible] [illegible] في هذا [illegible] العلاقة بين [illegible] الماضي والحاضر [illegible] [illegible] الكتابة [illegible] الخارج [illegible] [illegible] [illegible] الشخصي [illegible] من [illegible] التاريخية [illegible] [illegible] [illegible] كبيرة [illegible] [illegible] الفعل السياسي [illegible] [illegible]

من الفضاء التي [illegible] الى [illegible] العراق [illegible] الواقع [illegible] [illegible] الشفاهي [illegible] الفكرة التي استخدمها [illegible] التي [illegible] في الماضي، وهي [illegible] في احيان كثيرة من [illegible] في الغرب [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الرواية [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] بالمجتمع [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] هذه [illegible] وتقنية الرواية من جهة [illegible] التي [illegible] في [illegible] فنية من جهة اخرى.

[illegible] ان [illegible] معظم [illegible] الرواية في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الانساني [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] العراقيين [illegible] [illegible] في العراق والادب العربي [illegible] الرواية [illegible] الكاتب [illegible] [illegible] في العراق [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] السياسي [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible][22]

[illegible] من [illegible] الروايات [illegible] التي ظهرت خلال [illegible] [illegible] رواية [illegible] [illegible] الاعمال الروائية العربية [illegible] التي [illegible] العراق في الخارج [illegible] الرواية [illegible] في السنوات [illegible] [illegible] [illegible] الشعر [illegible] [illegible] [illegible] القصة القصيرة والشعراء [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من الكتاب [illegible] العراق [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الروائية والقصصية التي ظهرت خارج العراق [illegible] داخل العراق [illegible] [illegible] الخارج [illegible] [illegible] الحرب [illegible] [illegible] في [illegible] العراقية [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] الرواية [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

الشخصيات [illegible] النصوص [illegible] الجديدة حول منافي الهجرة [illegible] ونواحي الاحساس بأزمة الرحيل، انهم مهاجرون [illegible] الايام التي سبقت انفجار [illegible] الاحتلال على [illegible] الذي [illegible] فلاحقت روايتهم زمنا يسبق زمن الرحيل، في وقت [illegible] مصائر ابطالهم الشخصية [illegible] القصوى، [illegible] الروائي [illegible] الجيل الايديولوجي حول قيمة الوعي الجماعي والعلاقة بين [illegible] والحلم والتجربة ومشاكل الاستبداد وقضايا التحول الاجتماعي [illegible] إلى ما اليه من اسئلة [illegible] بعد الغربة والتحولات التي تلاحقت على العراق. وهكذا [illegible] روايات [illegible] في الخارج، كما لو انها ردود فعل [illegible] على [illegible] الايديولوجية. فأبطال رواية فاضل الربيعي (عشاء الملك) على سبيل المثال يتحاورون حول [illegible] من مأزق المنفى [illegible] العراق في زمن [illegible] الواقعية التي [illegible] من [illegible] الرحلة، [illegible]

[illegible]

ويختلف ما قاله فاضل الربيعي في (عشاء الملك) عن الذي اراد ان يقوله [illegible] السيد في روايته الأولى والاخيرة (ايام من اعوام الانتظار) ١٩٩٦ [illegible]

[illegible]

[illegible] عن مهمتها السياسية، [illegible] في زاوية [illegible] الشرح في [illegible] الذي تفتحها الرواية، [illegible] العمل من الاشتغال [illegible] الروائي من مهمتها الآتية [illegible] ازاء [illegible] مرحلته، في حين [illegible] السيد في روايته (ايام من اعوام الانتظار) [illegible] الفلسطينية وبين [illegible] التمرد على السياسي القائم.

[illegible] فاضل العزاوي روايته (مدينة من رماد) وهي الرابعة بعد (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) و(القلعة الخامسة) و(الديناصور الأخير). [illegible] في العراق. روايته هذه وثيقة الصلة بـ(القلعة الخامسة) التي [illegible] من الروايات اللافتة في الستينيات [illegible] الروايتين [illegible] القمع [illegible] ولكنه في الرواية الأولى [illegible] بطل الرواية [illegible] في رواية (مدينة من رماد) [illegible]

[illegible] فاضل العزاوي [illegible] الرواية العربية [illegible]

[illegible]

باستمرار، مواجهة بين حالتين [illegible] على مستوى [illegible] [illegible] وأسلوب الكتابة.

[illegible]

[illegible] بين الانفصال والاتصال.

معظم الأعمال الروائية التي صدرت في الخارج [illegible]

وهي من تجربة [illegible]

الرواية [illegible] التجارب [illegible]

وإذا كان تعريف الرواية [illegible] التي كتبت في الخارج [illegible]

مقابل المكافآت والمصالح عبر الروائية [illegible] ولا يمس [illegible] هذا الأمر بسبب الوعي الاجتماعي بل الأدبي والفني.

المصدر الذي يستلهمه التطويع في العالم [illegible] [illegible] الذي [illegible] إلى التنوع في مؤثرات ثقافية [illegible] [illegible] [illegible] الاجتماعي الإبداعية [illegible] الروائية [illegible] [illegible] الفكر [illegible] [illegible] الواقع [illegible] [illegible] السياسية والاجتماعية [illegible] [illegible] الكاتب [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

هوية الانتساب الى المتلقي

[illegible] الفضاء القصصي من الرغبة لدى الكاتب [illegible].

من الثقافة [illegible] وجهة الخصوصية [illegible] المحكية في رواياته الأخيرة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الواقع في رواية زهدي الداوودي [illegible] ١٩٩٤ [illegible].

يمضي فاضل العزاوي في روايته (آخر الملائكة ١٩٩٢) [illegible].

[illegible]

[illegible]

العبور إلى الضفة الأخرى

المناطق العازلة بين الوطن والمنفى

[illegible]

[illegible]

[illegible]

التجربة الشخصية ضمن مسرود لا يسجن نفسه داخل حدود واقعها، في حين يكتب ابراهيم احمد في روايته (طفل ال سي ان ان) ١٩٩٦ متخيله الروائي عن حوادث لم يعايش تفصيلها ولكن واقعية القص وشدة وضوح تضاريس المكان والزمان والتطابق الكامل بين خطاب السارد وخطاب البطل تجعل منها اشبه برواية عاشها المؤلف، ولعل هذه الرواية تذكرنا بملاحظة جيرار جنيت عن كتابة السيرة الذاتية، ويرى فيها ان السارد لا يعلم فقط واختباريا تماما اكثر مما يعلمه البطل، بل يعلم مطلق العلم، اي يعرف الحقيقة، وهي حقيقة تهجم عليه ولا تقترب منه تدريجيا. () وهكذا يفعل الراوي في (طفل ال سي ان ان) الذي يتوجه خطابه صوب فكرة فضح امريكا التي تمثل الشر المطلق كما تجسد في حربها الاخيرة مع العراق، وهي مقولة سياسية وضعت في اطار روائي تشويقي ينتقل ابراهيم احمد فيها من عالم القصة القصيرة الذي خاض غماره منذ الخمسينات الى قص روائي يمتد ويتشعب بين يديه بإتقان وسلاسة. في عمله هذا يقترب من التشبه بتجارب التأسيس الاولى للرواية لجهة تماسك بنيان روايته وترابط احداثها وتحديد وظيفة السارد الايديولوجية في قلب البؤرة الروائية، اي دوره التوجيهي، او التربوي الذي يتمحور حول مقولات اخلاقية تسندها احداث الرواية مثلما تمهد لها منولوجات البطل التي تهيمن منذ المدخل الاول على القص. ولكنها في الاطار العام تنزع من العمل طابعه الحواري ذلك الذي يجعل الشخصيات والاماكن ذات طابع سجالي يجري رصده من زوايا منوعة، ولا تدعه محصورا ضمن اطار تخيل واحدي،يلوح لنا في هذا العمل كمعادل لنقص التجربة المعاشة، او هو نتاج موقف سياسي راهن، لذا بدا الخيال في تنقله داخل المكان (امريكا) حصيلة ما توحيه السينما وما يقدمه القص الشعبي المتداول من صورة مبتسرة عن بلد مترام ومتشعب في تجاربه الانسانية والروحية. روما في رواية عارف علوان (محطة النهايات) ١٩٩٧ مدينة معشوقة ولكنها متمنعة عن وصال الغريب الذي يطلب ودها. مدخل القص يبدأ من حيث تكتسب الغربة مرجعية تعود على البلدان التي انتجهتها: الفقر والحروب والصراعات التي تجعل البشر يطاردون موانىء تهينهم وتذلهم، ولكن العراقي الارفع مقاما يسعى الى الارتباط بامرأة من اهل البلد، وحين يدركها تلوح له كطيف يعز عليه الامساك به لانها من عالم ينفيه ولو اغراه سرابه. الشخصية الرئيسية تتلمس موقعها في المكان عبر احساسها بزمنه ومدينة مثل روما تعيش فوق انقاض تاريخها توحي الى الغريب بالثبات الذي يثقل روحه المقتلعة من مكانها الاول، كما يبدو حاضر المدينة الضاج بالعنفوان وكأنه يركض في زمن لا يستطيع المغترب اللحاق به، ومن التقاء الزمنين يتقصى الراوية الخارطة الجغرافية للمدينة الاوروبية وعبر هذه الخارطة يحاول اكتشاف روح البلد بمكونه البشري من دون ان تقاطعه نوبات الحنين الى الوطن.

عنوان رواية سلام عبود (الاله الاعور او غزل سويدي) ١٩٩٥ يوحي بما يريد ان يقوله عن هذا البلد الذي ينأى عن الغريب الذي يحل فيه طبيعة ومزاجا، المنفى يتخذ فيه بعدا روحيا شموليا لا يحاصر الشخصية المغتربة عن مكانها العراقي، بل ان اصحاب البلد ايضا يتعايشون معه في عالمهم المسور بالوحشة والهجران. الرواية تحاول اقتحام هذا العالم والتنقيب عبر شخصياته عما يشكل موازيا او تعزية للبؤس الذي يعيشه المهاجر، وكما هي حال كل الروايات التي تكتب عن لقاء الشرق بالغرب، الوطن بالمنفى، والمغترب في مواجهة مشكلة التأقلم مع المكان البديل، تبقى اسئلة الذات معلقة بخطوة التصالح التي يرفضها المغترب بارادته او بقوة تكمن في هذا المكان وتنفيه عنه، يختلف خطاب كل رواية عن الاخرى ولكنه يلتقي عند بداية مهمة تزيل رهاب الرواية العراقية من المستقرات الاوروبية، او ان شئنا الدقة من وطأة مخيلة ترفض مغادرة ذاكرتها الاولى عن الوطن.

الهوامش

١ ـ يتفق النقاد في العراق على ان محمود احمد السيد (١٩٠٣ ـ ١٩٣٧) رائد القص العراقي، وكان عمله (جلال خالد اول محاولة روائية في العراق اطلق عليها في مقدمته تسمية النوفيل وكتب على غلافها قصة عراقية موجزة (١٩١٩ ـ ١٩٢٣).

٢ ــ جون برجر ـ وجهات في النظر.ت: فواز طرابلسي ــ مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ـ دمشق ١٩٩٠ ص:٨٥.

٣ ــ خرج فرمان من العراق مرتين وامتدت الثانية من ١٩٦٠ الى ١٩٩٠ كانت فترة اقامته في موسكو لحين وفاته.

٤ ـ مقدمة مجموعته (مولود آخر) الصادرة في ١٩٥٧ عن الطبعة الثانية دار الهمداني ـ عدن اليمن ١٩٨٤.

٥ ــ يقول برجسون «الذاكرة لا تقوم اطلاقا على تقهقر من الحاضر الى الماضي، بل تقوم على العكس على تقدم من الماضي الى الحاضر، في الماضي انما نضع انفسنا دفعة واحدة. ننطلق من حالة ممكنة نسوقها شيئا فشيئا، خلال سلسلة من مستويات الشعور المختلفة، حتى الحد الذي تصير فيه مادية في ادراك راهن، اي حتى النقطة التي تصبح فيها حاضرة وفاعلة» هنري برجسون (المادة والذاكرة) ط٢ت ـ أسعد عربي درقاوي ـ منشورات وزارة الثقافة ـ سوريا ١٩٨٥ ص٢٤٩.

٦ ــ ادوارد سعيد ــ المنفى الفكري ــ (صورة المثقف) ت: غسان غصن دار النهار بيروت ١٩٩٤ ص٥٧.

٧ ــ عبدالاله احمد (الادب القصصي في العراق) الجزء ٢ ــ وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧ ص٣٣.

٨ ـ زهير شليبة (غائب طعمة فرمان، دراسة مقارنة في الرواية العراقية) دار الكنوز الادبية ١٩٩٧ ص٧٠.

٩ ــ (الحكم الاسود في العراق) حسب كتاب احمد النعمان (غائب طعمة فرمان، ادب المنفى والحنين الى الوطن) الصادر عن دار المدى ١٩٩٦ هو استعراض صحفي لاحداث العراق قبل ١٤ تموز ١٩٥٨.

١٠ ـ محسن جاسم الموسوي (نزعة الحداثة في القصة العراقية ـ مرحلة الخمسينات) دار آفاق عربية ـ المكتبة العالمية ـ بغداد ص٣١.

١١ــ جورج لوكاسن (الرواية التاريخية) ت: صالح جواد الكاظم ــ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ ١٩٨٦، ص٢١.

١٢ ــ فيصل دراج (رواية عن الامس رواية عن اليوم) مجلة (الثقافة الجديدة) العدد ١١ ـ ١٩٨٧ ص١٢٦.

١٣ ـ لقاء مع فرمان اجرته هيئة تحرير مجلة (الثقافة الجديدة) العدد ١١ السنة ١٩٨٧ ص١٥٨.

١٤ ـ جرار جنيت (خطاب الحكاية) ت: محمد معتصم، عمر حلي عبدالجليل الازدي مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء ١٩٩٦ ص٢٤٠.

١٥ ــ ميخائيل باختين (الخطاب الروائي) ت: محمد برادة ــ دار الفكر للدراسات والنشر ـ القاهرة ١٩٨٧ ص١٣٠.

مصر
فصول
العدد رقم 1
1 يوليو 1998

الرواية العراقية المغتربة

فاطمة المحسن

تبدأ أحداث أول عمل قصصى نشر فى العراق مطلع هذا القرن[١] برحيل البطل عن بلده لأسباب يكشفها فى حواره: «كرهت أن أبقى فى بغداد وأنا لا أرى أمامى إلا حرية مستلبة، وحقاً مضاعاً». ولكن هذا البطل يعود إلى العراق بعد حين، فيجد نفسه مضطراً إلى الاعتكاف عن الدنيا، مفكراً مرة أخرى بالرحيل. ومع أن محمود أحمد السيد مؤلف (جلال خالد) ١٩٢٣، بحث عن مخرج الرحيل أو البعاد عن الوطن ضمن فكرة التصادم بين السلطة والمثقف مطلع هذا القرن، فإن هذه الفكرة لم تتردد فى القص العراقى الخمسينى إلا نادراً، ذلك لأنها لم تكن تمثل فى السابق واقعة يمارسها الكتاب حلاً لأزماتهم، ولكونها تحمل ضمن تركيبة مجتمع مغلق مثل المجتمع العراقى قدرا كبيرا من الدراماتيكية، الأمر الذى جعل غائب طعمة فرمان مؤسس الرواية الفنية فى العراق، يشكك بجدواها فى عملين من أعماله :(خمسة أصوات) و(المؤجل والمرتجى)، ويؤكد مقابلها على فكرة عودة المرتحل إلى وطنه، مع أنه كتب رواياته فى مغتربه، منذ أن غادر بلده فى العام ١٩٥٥إلى أن مات فى موسكو ١٩٩٠ .

أول عمل روائى نشره فرمان (النخلة والجيران) ١٩٦٥ كان يمثل اختباراً فعلياً لذاكرة المهاجر فى تخيل العودة إلى الوطن، حيث تشف الأماكن والأزمنة والروائح والحوادث لتأتلف فى أصفى ما يكون عليه الذهن قدرة على استحضار الحنين إلى الوطن عبر الإمساك بالعينى والملموس فى الأماكن والشخصيات. الصيغة الافتراضية لكتابة الرواية بدأت عند فرمان من ذاكرة تجولت فى أزقة بغداد خلال الأربعينيات، زمن نضوج وعى المؤلف قبل مغادرته العراق، ومن خلال هذا الموضوع الأثير فى روايته، يطرح فرمان فكرة التوطن فى المكان القديم بما يضمر هذا المكان من إمكان للتفكك والزوال بقيمه وعاداته وزحف المدينة الحديثة إليه. حلم عودة المهاجر إلى وطنه، يرشدنا السارد إليه فى رواية

لاحقة هي (المخاض) ١٩٧٤، بعد روايتين يصدرهما فرمان عن العراق يطرح في الثانية (خمسة أصوات) ١٩٦٧ موضوع الهجرة من حيث هو عقاب لا ينتظر المثقف مقابله في الوطن سوى حياة السجن والضياع والتشرد والعوز. خاتمة روايته هذه تجسد الهزيمة الروحية التي تتوج هجرة المثقف ذروتها، لكنه في (المخاض) يتمثل موضوع العودة إلى الوطن مجسدة في شخصية شاب عاد من الخارج ليبحث دون جدوى عن أهله وحيه القديم الضائع بين عمران حديث ونهضة مبتورة مشوهة، وهو موضوع يحمل بين ثناياه ما يمكن أن نسميه «أسطورة العودة» التي يتوهمها المهاجر. فالهجرة تضع الناس في منطقة عازلة لا يستطيعون فيها الشعور بالانصهار في المكان البديل ولا الرجوع إلى ماضيهم الضائع، وكما لاحظ جون بيرجر في مبحثه عن الهجرة:

> يدرك كل مهاجر في قرارة نفسه أن العودة مستحيلة، فحتى لو قدر له أن يعود جسديا فإنه لن يعود فعلياً، لأنه هو نفسه تغير تغيراً عميقاً في هجرته[٢].

حلم العودة الذي ما ينى يلح على المؤلف في رواية أخرى (ظلال على النافذة) ١٩٧٩ يكون شاهده مهندساً عاد بشهادة وطموح تذروه رياح الهزيمة التي لحقت بمجتمعه بعد فشل الثورة، ويتوغل المؤلف عبر المزاوجة بين إحباطين للبطل، في تحليل مجتمع العراق الستيني، وهو زمنه في رواية (المخاض) أيضاً.

رواية فرمان (المؤجل والمرتجى) الصادرة في العام ١٩٨٦ تنطلق في معالجة مادتها من موقع طالما بدا لقراء هذا الروائي مطوياً ومؤجلا، بل مهملاً عن عمد، ألا وهو الحياة في الخارج، وهذا التحول في مسار روايته من حيث مقاربته لطبيعة المكان بدا كأنه أضاع عليه بوصلة قصته السابقة، فكانت أضعف روايات فرمان وأكثرها ارتباكا من حيث ترتيب سياقها ولغتها، مع أنه يطرح من خلالها صراعات المنفى التي تلوح كأنها امتداد لصراع اجتماعي يجري على أرض الوطن أولاً، وأن المعاينة لهذا الصراع لا تبدأ بمحاكمة تلك الحياة المشوهة للمنفى، وهذا جزء من استنتاجه الميلودرامي، قدر ما تحتاج إلى الوقوف قليلاً لتفحص تاريخنا، حينها نعرف متى يتحول الوطن إلى منفى أو متى يتحول المنفى إلى وطن.

عبر كل روايات فرمان والروايات العراقية التي كتبت في المهجر، يمكن أن نلاحظ أن وظيفة الفن فيها تتجلى على هيئة محاولات لإبطال تمثلات عقوبة النفي التي يجري الصراع معها في رحلة العودة المضادة إلى الوطن. فالمنفى حسب كل الموسوعات عقوبة تقع على فرد أو مجموعة لتقصيهم عن وطنهم فترات محددة أو أبدية. وسواء وقعت عقوبة النفي على المشتغل في عالم الأدب قسرا، أو اتخذها الكاتب موقفاً من أجل الحفاظ على حريته، فهذا النفي يخلق شواهد على مضمونه الحدثي في نتاج الكاتب يقوم في المحصلة بوظيفة جمالية ليس أدل عليها مثل مخيلة وذاكرة تتحرك بين زمانين ومكانين يتبادلان المواقع في هذا النتاج، حتى لو أنكر أحدهما الآخر. وفي تتبعنا مسيرة فرمان، وهو أبرز الروائيين العراقيين الذين عاشوا في المنفى أطول فترة[٣]، نجد أن الوعي الروائي لديه يتشكل حول رسالة معلومة تشير إلى الوطن ولا تتخطى أسواره. لنقرأ فقرة من مقدمته لثاني مجموعة قصصية صدرت له في منتصف الخمسينيات تحت عنوان (مولود آخر) وهي أول عمل له بعد مغادرته العراق. يقول في هذه المقدمة:

> الغربة قطيعة: ليست وجدانية بالطبع، ولكنها جسدية أشبه ببتر أو تخريب أعز حاسة فيك.. الذاكرة، فتجعلك لا تواكب ولا تستوعب صوراً وتجارب أخرى، ولا تتعرف على نماذج جديدة، ولا تتابع نماذجك القديمة، ولا تتبنى ـ عبر المراقبة والرصد، عبر المخالطة والمعايشة، عبر المعاناة المشتركة، وصيحات الغضب والتحدي، عبر الحلم المشترك، والفرحة المشتركة، من خلال الأغاني والنكات، والأعياد والمهرجانات، عبر المأكول والملبوس، عبر المحمود والمذموم، عبر المرئي والمسموع، وعبر ألف قناة وقناة ـ لا تجعلك عبر كل ذلك تتبنى ما كنت تحس في البداية، بأن القدر نفسه، الطبيعة ذاتها، وكلتك بأن تصوره، وتعبر عنه وتكرس حياتك له[٤].

بيد أن فرمان واجه فى رواياته الثمانى التى كتبها فى موسكو حالتين من طبيعة واحدة هما الذاكرة التى يتحدث عنها، ومنطق هذه الذاكرة مدركاً بأقيسة التجربة والمعرفة. فالماضى الساكن باندماجه فى إحساس الحاضر يصبح فاعلاً لما للحاضر من قدرة على خلق ممكنات فعله الجديدة، لأن **الذكرى فى البرهة التى تتحقق على هيئة إدراك تكف عن أن تكون ذكرى مجردة لتغدو إدراكاً جديداً للأشياء كما يصفها هنرى برجسون فى مبحثه عن الذاكرة(٥). على هذا النحو** نستطيع أن نجد فى رواية فرمان منذ (النخلة والجيران) تلك النقلة النوعية التى تتمايز عن المحاولات الروائية التى سبقتها. فهذه الرواية كانت ثمار فترتين مهمتين أخصبتا ثقافته فى الحياة والقراءة وهو بعيد عن وطنه: فترة إقامته فى مصر حين أكمل دراسته وأصبح على تماس مع تقاليد الرواية التى وصلت فيها مصر نهاية الأربعينيات ـ مرحلة إقامته فى القاهرة ـ درجات من التطور، ثم فترة الإقامة فى موسكو وكان خلالها مترجماً ومتابعاً للمورد الذى اعتبره القصاصون العراقيون بين أهم مصادرهم ألا وهو الرواية الروسية.. خيار فرمان القصصى وخيار الكتّاب الذين لحقوه إلى الغربة، كان قائماً على توجه رحلة خيالهم إلى الوطن وصورته المحملة بوعيهم الجديد وتمثلاته. ومع أن الرهان فى البداية لدى فرمان والذين أعقبوه كان ينصب على براعة تجسيد صورة المكان العراقى، وهى نزعة تحمل فى وجه من وجوهها حنيناً مبرحاً إلى الوطن، أو هى إحدى سمات الكتابة عند أدباء العالم الثالث المنفيين كما يصفها إدوارد سعيد فى موضوعه (المنفى الفكرى)(٦)، بيد أن من المهم أن ندرك أن العديد من تلك الأعمال لم تكن محض تشبث بالماضى، بل تتبع لجذور الحاضر عبر رحلته المعاكسة إلى الماضى، معتمدين على ما آلت إليه الذاكرة فى مرحلة انتقالها من التخيل المحض إلى محاولة إدراك مكونات الوعى الاجتماعى فى سيرورة تشكله. وكان لابد والحالة هذه من أن تنضفر مع صورة العراق ترديدات الذات المقصية وأسئلتها المحرقة وشكوكها وطريقة تنظيمها لأسباب ونتائج الصراعات الاجتماعية، ولم تكن مهمتهم الالتفات إلى المكان البديل (المغترب) إلا بشكل مبتسر ومن خلال تقصى الحالة العراقية فيه، وبقى هذا التقليد سارياً لحين ظهور الجيل الجديد من الروائيين فى التسعينيات الذين كانوا أكثر استعداداً للتفاهم مع المكان البديل وتمثل عاداته وقيمه ورصدها روائياً.

واقعية تعيد تجديد نفسها

إن زخم أسئلة الوطن المحملة بمشكلاته الاجتماعية وصراعاته السياسية التى حاول الكتّاب المغتربون مناقشتها بعيداً عن الرقابة وبصيغة جديدة، لم ينتج جديداً على صعيد الشكل فى رواية الستينيات والسبعينيات التى كتبت فى الخارج، فكان الكتاب أكثر تمسكاً بالصيغة الواقعية بجديدها وقديمها الذى تركوه فى بلدهم. والواقعية كانت من بين أكثر المباحث التى انشغل بها النقد العراقى، كما انشغل بها النقد العربى والعالمى. ويذكر عبد الإله أحمد فى كتابه (الأدب القصصى فى العراق منذ الحرب العالمية الثانية) أن أبرز القصاصين الخمسينيين حاولوا تعريف الواقعية والدفاع عنها، إلا أن تلك الكتابات تكشف عن فهم شابه غموض واضطراب كبير(٧).

ويشير زهير شليبة فى أطروحته عن غائب طعمة فرمان إلى كتاب نشره فرمان بالاشتراك مع محمود أمين العالم فى العام ١٩٥٦ تحت عنوان (قصص واقعية من العالم العربى) صدر عن دار النديم فى القاهرة، وفى مقدمته يحدد فرمان مع العالم مفهومهما للواقعية الجديدة بوصفها مدرسة أدبية يمكن أن نجدها متجسدة فى النظرة الموضوعية للحياة والإنسان(٨). بيد أن مفاهيم فرمان الفكرية وتصوراته الجمالية تغيرت فى الفترات اللاحقة، ولكن منطلقات روايته الأساسية بقيت كما هى، يحكمها نازع التوجه إلى الناس والبسطاء منهم على وجه التحديد. فشخصية البغدادى الغفل، الرجل التلقائى الذى يكتشف العالم بذكاء فطرى وطيبة وعفوية، لا تظهر فى معظم أعمال فرمان فحسب، بل هى حالة روائية تتوارى خلف الأعمال برمتها وتحدد سيكولوجيا الموقف الروائى أصلاً. وهذه الحالة، وإن كانت تجسد شخصية المؤلف ذاتها، فهى تتعدى التجسيد إلى ما من شأنه أن يجعل مناخ تلك الأعمال التى تبدو على درجة من الحساسية والذكاء والبصيرة الاحترافية، مناخا تشوبه سمات سذاجة مقصودة،

وانشداه خفى، وهى ميزات تشكل بمجموعها سرا من أسرار صدق أعماله ونجاحها. ابتعد فرمان قدر ما يستطيع عن أزمات المثقف وتهويماته حول الذات الفردية، وكان فى روايته (خمسة أصوات) التى يناقش فيها مشاكل المثقفين العراقيين، يرقب شخصياته عن مبعدة، ويحاول بمزاجه الفكه تعرية تلك الهشاشة التى تقبع خلف قناعاتهم وتدور حولها تصوراتهم. إن اختياره الأسلوب الواقعى مع محاولته فى بعض **الروايات تخطى حدوده المتعارفة، هو خيار تقبل الإحساس بالواقع بوصفه حالة متحركة، وليس وصف التجربة الإنسانية أو الحكم عليها. إنه فى حيثياته يمثل خيار مرحلته التى ترى** فى النتاج الأدبى تواصلاً مع توق المثقف إلى التعبير عن هموم الفئات الشعبية ومزاجها ولغتها، وتأكيد محلية الأدب ليعكس هوية الواقع وتضاريسه.

كانت دورة الوعى القصصى الممتدة عبر حقبة ثقافية ناهزت الخمسين عاماً أو يزيد لحين ظهور الرواية بصيغتها المتطورة فى العراق، تتمركز حول تلمس ما يمكن أن نسميه القوة الدافعة للفن باعتباره شرطاً للتغيير الاجتماعى، فأضحت الواقعية الانتقادية بوصفها موقفاً جمالياً مرادفة للاعتراض السياسى ومعبرة عن تطلعات النخبة المثقفة فى نزوعها الأخلاقى سواء فى السياسة أو الأدب. وتحسب أن مجتمعاً مضطرباً مثل المجتمع العراقى يصعب أن تستقر فيه تقاليد روائية تنشغل بتأسيساتها الفنية، فأحداث الحياة وظروف الكاتب والصراع السياسى المرير يقلل، ليس فقط من فرص الأنماط المستقرة للكتابة، والرواية أبرزها، بل يتحكم فى مصائر الكتاب أنفسهم. لأن الأدب العراقى دخل من بوابة الوعى السياسى، فكانت عواصف الهزات السياسية تحصد أمن واستقرار الكتاب وتتحكم فى نوع عطائهم. إن من المجدى ـ والحالة هذه ـ الافتراض بأن شروط الكتابة الروائية تستدعى فوق هذا وذاك تأسيسات سوسيولوجية لفهم طبيعة المجتمع. وفى الحالة العراقية بقيت الدراسات قاصرة فى هذا الميدان قياساً على مصر التى قصدها فرمان لينشغل أول ما ينشغل فيها بدراسة الأدب، ومن خلاله التاريخ والمجتمع العراقى، فكتب فى الصحافة المصرية مجموعة من المقالات الأدبية أو التى تمزج الأدب بالسياسة، وأصدر كتابه المعروف (الحكم الأسود) عن الفترة الملكية فى العراق[٩]، ولم تؤهله تلك المحاولات لأن يصبح باحثاً مكتمل الملامح، ولكنها رشحته لأن يكون روائياً على قرب من المهمة التى أوكلها إلى نفسه أو أوكلتها الطبيعة إليه حسب تعريفه السابق. ولعل هيمنة الشعر على الأجناس الأدبية الأخرى أضعف إمكان تأسيس تقاليد روائية راسخة فى العراق، ولكن المفارقة أن **الشعر بقى حقلاً مستقلاً بمجراته الجمالية التى لا تستطيع اختراق حقل الرواية إلا فى بعض التجارب الستينية. استقرار السبعينيات النسبى داخل العراق لم يؤسس رواية خارج مأزق** الحدث السياسى، فكانت روايات الاغتراب والهزيمة تستجيب إلى مجازفة الخروج على التقاليد الواقعية، ومحاولة الاقتراب من المنظور الذهنى للكتابة الروائية أو تهويمات الشعر، وهى فى العموم لم تترك علامة فارقة، فى وقت استطالت واقعية الخمسينيات لتشمل مرحلة متأخرة لا على يد كتّابها الأوائل فحسب، بل على يد الجيل الستينى وما تلاه. وربما كان للتجريب فى الفن الروائى هامش صغير استخدم للتمويه على القول السياسى، فى حين كانت التقاليد الروائية بصيغتها الواقعية بحاجة إلى إشباع لمنظور البيئة والشخصيات والحدث التاريخى المعاصر.

الرواية العراقية التى بدأت على يد غائب طعمة فرمان فى الخارج، كانت تحاول أن تنظر إلى العراق من منفاها البعيد فى أوضح صورة، فكانت استعادة الوطن تقتضى الوقوف عند زمن المغادرة الفالت من يد المهاجر دون رحمة، لذا كان فرمان وفياً ليس إلى ماضيه الشخصى فقط، بل إلى ما لم يشبعه من تجربة فنية تركها فى الخمسينيات حين غادر بلده، فكانت رواياته من حيث التجربة الروحية والأساليب الفنية امتداداً للتجارب القصصية التى كتبها وزملاء مرحلته، وكأنه يستعيد ما فاته من تطوير لواقعية لم تكتمل ملامحها فنيا على هيئة رواية.. وبكلمة أخرى، كانت روايته تسعى إلى تأسيسات لرواية كلاسيكية تأخرت بعض الوقت عن أن تمثل الواقع فى مشهد وأسع.

يضع محسن الموسوى فى كتابه (نزعة الحداثة فى القصة العراقية) خمسة عناوين لروايات صدرت فى العراق إلى العام

١٩٥٨ إلا أنه يحسبها على هامش القصة القصيرة، أى أنها تفتقد إلى مقومات الرواية الفنية (النفس الطويل والمثابرة) حسب توصيفه لتلك المقومات:

> لذلك كـــان الحل الوسط الذى بدأ بيننا فى الخمسينيات، هو اعتماد القصة الطويلة، التى لا تكتفى باصطياد لحظة، أو تجميد موقف أو اقتطاع شريحة، بل تتوسع فى ميدان أرحب، فى سلسلة متقابلة من شخوص محددين فى موقف محدد، يتعامل معهم القاص بمركزية عالية[١٠].

هل نستطيع والحالة هذه، تصور أن المهاجر فى استقراره النسبى خارج بلده أكثر قدرة على إنتاج الرواية من مجايليه داخل الوطن؟ لعل المكان الجديد بحمولته الثقافية يرفد موهبته بالقدرة على التبلور، أو أن استقرار الكاتب الشخصى فى المغترب ساعد على الشروع بالعمل الروائى العراقى الأول، ولكن الوقت بعده لم يتأخر كثيراً داخل العراق وخارجه لتظهر روايات أخرى عراقية لكتاب من جيل فرمان ومن الجيل الستينى.

التاريخ مرويا والرواية التاريخية

من الصعب أن ننسب الأعمال الروائية التى كتبها العراقيون فى الداخل والخارج إلى جنس من الرواية يطلق عليه الرواية التاريخية، بيد أن الأحداث التاريخية تشكل أهم انتباهات هؤلاء الكتاب، فأزمنة الروايات.وأحداثها وطبيعة شخصياتها تشكل أرضية لتعرف، تاريخيا، اضطراب الحقب السياسية فى العراق. مع أن تلك الروايات لا تتحرك على خلفية بانورامية، بل هى تأخذ من التاريخ مشاهد مقتطعة مما يساعدها على أن تفسر موقفاً أو توجه النظر نحو مضطرب سياسى خطير، ولكنها من النادر أن تطرح شخصيات تاريخية تؤثر فى الأحداث، بل هى تستنطق شهوداً لا قدرة لهم على إحداث تأثيرات فاعلة فى الصراع الاجتماعى. إن مأزق شخصيات هذه الروايات فى الغالب، نتيجة لتلك الاحتدامات التاريخية التى تجعل الناس إما ضحاياها أو متورطين فى مشكلاتها.

يحقق التاريخ بوصفه وقائع يومية حضوراً فى الكتابة الروائية العراقية عموماً، وفى النتاجات التى ظهرت فى الخارج على وجه الخصوص. وهذه الوقائع التى عاشها الكتاب على هيئة حروب وانقلابات وثورات وتمردات تركت أثراً عميقاً فى وجدانهم، وحسب لوكاش (يقترب التاريخ من الناس فى المنعطفات الخطيرة حتى يغدو تجربة جماهيرية)[١١]، ولعل **الإحساس بالتاريخ باعتباره تجربة جماهيرية أوضح ما يكون عليه فى الحاضر العراقى، وهذا يفسر ظهور مجموعة كبيرة من الروائيين العراقيين فى الداخل والخارج الذين يجدون فى** تجاربهم الشخصية مادة تصلح للتدوين روائياً. فهناك ثلاثة أجيال شهدت أحداثاً جساماً فى فترة تبدو أقصر عمراً من تطوراتها المتسارعة، انقلابات وانقلابات مضادة، صراعات واحترابات وتنافسات وتناحرات بين الطبقات والفئات والمصالح المتضاربة. ووصلت الأحداث الذروة خلال العقدين الأخيرين متمثلة بحربين وتهجير مجموعة كبيرة من السكان وهروب ومغادرة أعداد مماثلة من الناس إلى الخارج. وبقدر ما تشكل تلك الأحداث مادة ثرة لتحريك دواعى الكتابة الروائية، فإنها تحدد أطر المخيلة بمكونات واقع يحوى من الغرائب ما يظن أنها تعويض عن محاولة استكشاف ما وراء هذا العالم الظاهرى المتعدد الأوجه من مكامن قابلة للتأمل والتمحيص. إن معضلة استيعاب الروائى للحدث التاريخى تحتاج بين ما تحتاج إلى فترة زمنية لاعتماله معرفيا ونفسياً، وهى تناقض رغبة عارمة بتسجيله قبل أن يفلت من الذاكرة بأحداثه المنظورة، أحداثه التى مازالت ماثلة أمام الكتاب تجربة خاضوها وحددت مصيرهم ومصير وطنهم التراجيدى. كما أنها تحتاج إلى فترة طويلة للابتعاد عن النظرة الفزعة إلى فكرة المنفى أو الإقصاء عن الوطن التى تنعكس على رؤية الكاتب للتاريخ. والتناقض الحاصل بين إحساسهم بأهمية تجاربهم الشخصية التى ترقى إلى النموذج الاستثنائى، ووعى الحدث التاريخى بآلياته المعقدة، جعلت معظم هذه الأعمال يفقد القدرة على إيجاد معادلة ناجحة بين الطرفين، وعلى وجه الخصوص لدى الجيل الشاب من الروائيين المغتربين. والسؤال الذى بقى معلقاً فى إطار الرواية العراقية: كيف ننظر إلى التاريخ باعتمال أحداثه داخل الذات الفردية، وفى

شمولية آلياته باعتباره حالة مستقلة؟ أو كيف يقيض للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الأحداث والشخصيات المركبة فى نسيج تتنافذ فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية؟. يبرز فى روايات الكتاب الذين غادروا الوطن فى فترات متأخرة، شعور طاغ بثقل الحدث السياسى الراهن: **الحروب والتهجير، السجون والإعدامات والخوف الذى يلف العراق فى كل زاوية ومنعطف، فى حين يلجأ الروائيون الذين غادروا الوطن فى الفترات الأولى إلى الخوض فى المشكلات التى غدت أقرب إلى تاريخ مروى، فروايات فرمان على سبيل** المثال، مرت على الأحداث المهمة فى حياة العراق بهدوء واسترخاء منذ الحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينيات، الزمن الذى جرت فيه أحداث آخر رواياته (المركب) التى نشرها قبل وفاته بسنتين. وكان فرمان يتابع الأزمنة التاريخية التى تعاقبت على العراق وغيرت نسيجه الاجتماعى وسيكولوجيا أناسه، ولكنه لا يحتكم إلى التاريخ المجرد أو الوقائع والأحداث التاريخية فى طرح استدلالاته الروائية، بل هو شديد الاهتمام بشبكة العلاقات الاجتماعية التى تنتجها مراحل معينة من هذا التاريخ. أى أنه معنى بمراقبة السلوك البشرى فى مفاصل تحوله الضاغطة، فتبدو الأحداث التاريخية كأنها مقصية عن السرد بتعمد، والإشارات التى تدل عليه تحصر الحدث بين قوسين كى تمنعه من الإفصاح عن زخم فاعليته. تتجه نظرة فرمان فى أغلب رواياته إلى قاع المجتمع الذى تسير حركته نماذج وقيم وعادات وصراعات إنسانية، ويتابعه فى إيقاع موازٍ لإيقاعه، أى أنه لا يسقط وعيه على وعى شخصياته، بل يبنى قوة منطق شخصياته من بداهة وجودها ضمن زمن ومكان يكسبها هوية محددة ويجعلها قابلة للمعاينة والقراءة التاريخية. ويلاحظ فيصل دراج فى دراسته رواية (النخلة والجيران) أن:

> ما يجعل هذه الرواية واقعية بالمعنى الصحيح للكلمة، هو إدراكها العميق لمعنى التاريخ الحقيقى، الذى لا يقرأ فى ظواهر الأشياء أو فى ثنايا الإرادة الطيبة، بل فى مستوى تطور العلاقات الاجتماعية، الذى يصوغ البشر فكراً وإرادة وسلوكاً[١٢].

لعل برهان الخطيب الذى غادر العراق نهاية الستينيات، أكثر الكتاب فى الخارج الذين أولوا تصوير الحدث التاريخى اهتماماً واضحاً، فهذا الحدث فى أغلب روايات الخطيب، مركز تدور حوله حبكة الرواية، ويرسم الكاتب ملامح شخصياته ووقائعه من خلاله. ثلاث روايات صدرت للخطيب بين عشر روايات، **تتابع الشخصيات ذاتها فى مكان محدد وفى زمان معلوم. بين الحلة مدينة الكاتب وبغداد يؤرخ الخطيب لثلاث حقب مفتالية فى عهد العراق السياسى الحديث: الملكى والجمهورى فى طورين منه. والرواية بجزئيها** (الجسور الزجاجية) و (ليلة بغدادية) تصف أحداث ١٤ تموز وانقلاب ٦٣ الدامى على التوالى. كل تمثلات الروايتين تنصب حول أبطال يشاركون فى صنع يوميات تلك الأحداث متجاوبين مع إيقاع الشارع فى فورات الغضب والأفراح. يتابع الكاتب توترات الشد والجذب فى انقسامات السلطة والأحزاب، ولكنه لا يضع قوالب جاهزة تمثل الفئات السياسية والاجتماعية، بل يستخدم الذاكرة فى تحديد ملامح شخصياته التى يجهد أن يظهر الجوانب الحية المتحركة أو المركبة فيها. فكل شخصية تتجاذب أو تتنافر مع الشخصيات الأخرى وفق مزاجها النفسى وظروفها وقناعاتها ومصالحها، ونستطيع أن نجد بين الفئة الواحدة أو الحزب الواحد شخصيتين تتصادمان أخلاقياً مع ما يجمعهما من مشتركات المبادئ والقناعات. استطاع برهان الخطيب البحث فى ملفات مراحل سياسية تردد القص العراقى فى الداخل الخوض فى تفصيلاتها بصراحته ووضوحه، ولعل الفرصة التى وفرتها ظروف العيش خارج العراق جعلت روايته خارج أطر المساءلة الرسمية، وهذا الأمر فى جانب منه قد يؤدى بالكاتب إلى الاستخدام السهل لوجهة النظر المضادة، ولكن الخطيب استطاع أن ينجو على مستوى فحص النموذج الإنسانى فى الأقل، إن لم يستطع تماماً تجنب الانحياز فى الموقف السياسى والفكرى. تنوع مستويات الطرح واختلاف وجهات النظر فى روايته منعها من أن تكون مجرد تسجيل أمين للأحداث، فهناك تعدد فى المنظورات النفسية التى يرى من خلالها المؤلف الشخصيات والأحداث، مع أن الإطار الذهنى العام يتحرك على سلم قيم واحد. فى رواية برهان

الخطيب عفوية واضحة، فهو يكتب دون اشتراطات النماذج الحديثة للرواية ولا تقف أمامه عقبة الأسلوب الأدبي، ويهمه أن يشرك القارئ في متابعة أحداثه ونمو شخصياته، وكل جزء من رواياته ينتهي بخاتمة تشويقية تضع قارئها في منتصف ذروة لم تكتمل. فتبدو الإثارة من مقومات أعماله التي تقترب في أحيان كثيرة من ملمح القص البوليسي. ولكن المجتمع في هذه الأعمال يبقى مرصوداً ليشكل البؤرة التي تتجمع حولها كل مقاصده الروائية. يبدو برهان الخطيب في انشغاله بالمكان والبيئة بتفصيلات تلك العوالم الضيقة لبلدات مثل كربلاء والحلة، كمن يحث الذاكرة في رحلة تمتزج فيها السيرة الذاتية بالتخيل، ولكنه من جهة أخرى يحاول أن يجعل التفسير والتمعن سوسيولوجياً يتقدم على الوظيفة الأدبية للنص دون أن يفتقد القارئ مناخ المتعة والإثارة التي يحرص الكاتب على توفره.

الإحساس بالحاضر، بما يحويه من توترات قصوى، دفع الرواية التي كتبت في الخارج إلى العودة إلى التاريخ بوصفه وقائع مفسرة لما هو مبهم في هذا الحاضر، لذا تغدو العلاقة بين حدّي الماضي والحاضر إحدى مكونات هذه الكتابة. وربما يكتشف كتّاب الخارج بحكم ابتعادهم عن وطنهم، أن ماضيهم الشخصي جزء أساسي من خزين الذاكرة التاريخية لوطنهم، بما يحويه من وقائع كبيرة وحاسمة، وفي المقدمة منها تجاربهم في السجن ومشاركتهم في العمل السياسي، وتحملهم مشكلات الفصل من الوظائف وغيرها من المظالم التي دفعتهم إلى مغادرة العراق.

مشهد الواقع المضطرب المحكوم بمأزقه التاريخي، هو الخلفية التي استخدمتها الرواية التي كتبت في المنفى، وهي وإن استطاعت أن تنجو في أحيان كثيرة من الطريقة الميلودرامية في العرض، وتقارب الحياة بتفصيلاتها، فالفضل يعود إلى إدراك كتابها أن الرواية ليست عرض حال ومرافعة ودفاعاً عن قضايا المظلومين، بل هي معرفة سوسيولوجية بالمجتمع وقدرة على إثراء الترابطات بين مدركات هذه المعرفة وتقنية الرواية من جهة والمتعة التي ينبغي أن تتوفر في أي مادة فنية من جهة أخرى.

من المفيد أن نشير هنا إلى أن معظم الذين كتبوا الرواية في المنفى، ارتبطت هجرتهم بمؤثرات سياسية، الأمر الذى أدى إلى تقارب خطابهم كمنظومة أفكار وتطلعات، وإن اختلفت صيغة التعبير عنها. بمقدورنا ان نقول إن فن الرواية كان من أكثر الأجناس الأدبية التي زاد الإقبال عليها إنتاجا وتوزيعاً بين المهاجرين العراقيين منذ الثمانينيات، كما هي الحال في أدب الداخل في العراق والأدب العربي عموماً. ولكن الرواية غدت في عرف الكاتب المنفي، حاجة يفرضها الصمت الذي يلف قضية القمع في العراق، كما وجد فيها بعضهم تأكيداً لمواطنتهم ووسيلة للتواصل مع بيئتهم وذكرياتهم أو هي بكلمة مقاومة لإجراءات السياسي في تهميش المثقف ونفيه عن بيئته وجمهوره، وقطع سبل الإبداع عنه. يقول فرمان في مقابلة معه:

> ماذا يريد هؤلاء الذين جعلوك غريباً؟ إنهم يريدون أن يجعلوك صفرا، مجمدا، مهملا، بلا صوت، لكنك إن استطعت بشكل من أشكال النشاط أن تتحداهم وترفع صوتك، فهذا يعني أنك أفشلت لعبتهم[١٣].

ومهما يكن من أمر، فإن الروايات الكثيرة التي ظهرت خلال العقدين المنصرمين راكمت تجارب روائية منوعة، ولكنها لم تنتج رواية متميزة تضعها في مقدمة الأعمال الروائية العربية القليلة التي يشار إليها. بيد أن الاهتمام الذي أولاه كتاب العراق في الخارج إلى الرواية وعلى وجه الخصوص في السنوات الأخيرة يأتي ضمن محاولات تجاوز التقاليد الراسخة التي يتقدم فيها الشعر كل الأجناس الأدبية. فقد خاض غمار هذا الفن كتاب القصة القصيرة والشعراء والصحافيون بل الرسامون، كما ظهر جيل جديد من الكتاب الشباب الذين خرجوا من العراق دون تجربة أدبية أو فنية، ولكنهم نجحوا في أن يقدموا أعمالا قصصية متميزة. ومن المجدي أن نتذكر بأن هناك مايزيد على الإصدارات الروائية والقصصية التي ظهرت خارج العراق، أضعافاً مضاعفة صدرت داخل العراق، وهي تكاد تتساوى في دوافعها مع إصدارات الخارج التي ارتبطت بأحداث مثل الحرب والتغيرات السياسية المتسارعة والخطيرة في الحياة العراقية،

كما أنها تتشابه أيضا فى تفاوت مستوياتها بين أعمال جيدة وإصدارات عابرة، فرضتها حاجة آنية.

كانت المادة الروائية تتمحور، لدى الكتاب الذين خرجوا مطلع الثمانينيات وعلى وجه الخصوص الأجيال الجديدة، حول منطق الهجرة ذاته ودواعى الإحساس بكارثة الرحيل. إنهم مهتمون بترتيب الأيام التى سبقت انفجار مرجل الأحداث على هذا النحو الذى أحدث دويا فى حياتهم فلاحقت رواياتهم زمنا يسبق زمن الرحيل، فى وقت غدت مصائر أبطالهم الشخصية عند درجة غليانهم القصوى، ونقاشهم الروائى يمس حافة الجدل الإيديولوجى حول قيمة الوعى الجماعى والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، الحرية ومشكل الاستبداد وقضايا التحول الاجتماعى والديمقراطية إلى ما إليه من أسئلة تكاثرت وتشعبت بعد الغربة والكوارث التى تتالت على العراق. وهكذا تلوح روايات ظهرت فى الخارج، كما لو أنها ردود فعل إبداعية على صمت الأجوبة الإيديولوجية. فأبطال رواية فاضل الربيعى (عشاء المأتم)، على سبيل المثال، يدورون حول أنفسهم للخروج من مأزق المصير الذى ينتظرهم عشية مغادرتهم العراق فى زمن واضح ومحدد بأطره الواقعية التى تفصح بتفصيل دقيق عن تضاريس المرحلة. وهم يجادلون خوفهم حول موائد الكحول ليغيبوا عن وعى ينذرهم بالموت أو الرحيل. فى هذه الرواية وعدد من الروايات التى سبقتها ولحقتها، نستطيع أن نلمح وطأة الوعى السياسى والأفكار والتوترات اليومية فى تحديد مسار الأسلوب. فالكاتب ينوء بحمولة قضية يريد أن يفصح عنها أمام العالم فهو يسمى الأشياء بأسمائها، ويسجل الذكريات بحذافيرها ويتحدث عن الوقائع الغريبة لعراق يتقدم إلى الكارثة بخطى ثابتة. إنه معنىٌ بنقل معلومة عبر حوار شخصياته ومواقفها، دون أن يغفل الجانب الدرامى فى العمل. بيد أن تمثلات الرواية الفكرية كانت أعجز من أن تنقل خطابها من مستوى وعيه الحدسى الأول، إلى مستوى فهم يطور آليات هذا الوعى. فأبطاله يرددون مندهشين أسئلة العاجز عن فهم الحصار الذى يحكم الطوق حولهم، ولشدة واقعية أسئلة الرواية ووضوحها يبدو خطابها محصورا بقارئ يتقاسم والكاتب التاريخ القريب، إنها موجهة إلى جمهور يعرف كل تلك التفاصيل وسبق أن واجهها.

ويختلف ماقاله فاضل الربيعى فى (عشاء المأتم) عن الذى أراد أن يقوله موسى السيد فى روايته الأولى والأخيرة (أيام من أعوام الانتظار) ١٩٨٢. فالأول كتب مايشبه اليوميات لتجربة شخصية فى إطار روائى، والثانى حاول أن يكتب رواية بأفكار وتخيلات عن الواقع اليومى وأحداث الحرب. الخيال الروائى عند الأول ناقل وعى وأحداث، وهو عند الثانى غاية أراد أن يوظف من أجلها الأحداث. فموسى السيد حاول وضع مقاسات روائية على غرار كتابة جارسيا ماركيز، الأمر الذى أحدث هوة ملحوظة بين واقع طازج ومتحرك ويحتاج إلى أدواته الخاصة، ومنطق رواية محجمة بأسلوب لايناسبها. ولكننا نستطيع أن نلحظ أن حوارات وتداعيات الأبطال فى الروايتين هى أقرب إلى لوعة القول التحريضى المباشر، وهو مشكل أعاق رواية فاضل الربيعى من أن تنمو كحالة فنية بعيدا عن مهمتها السياسية، فأسئلة أبطاله الملتاعة الفزعة حصرتهم فى زاوية سدت عليهم منطق التنوع فى النبرات التى تفترضها الرواية، ومنعت محاور العمل من الاشتغال بتفاعل فيما بينها لتخرج الرواية من مهمتها الآنية وتضمن لها خطابا يصمد إزاء عوارض انتهاء مرحلته. فى حين بقى السيد فى روايته(أيام من أعوام الانتظار) حائرا بين محاكاة نبرة الفانتازيا ولغة التحريض السياسى المباشر.

منتصف الثمانينيات أصدر فاضل العزاوى روايته (مدينة من رماد) وهى الرابعة بعد (مخلوقات فاضل العزاوى الجميلة) و (القلعة الخامسة) و (الديناصور الأخير). والروايات الثلاث كتبها فى العراق. روايته هذه وثيقة الصلة بـ (القلعة الخامسة) التى عدت من الروايات اللافتة فى الستينيات، فالمكان الذى اختاره فى الروايتين، السجن، مختبر يطلع منه القمع بأشكاله القصوى، ولكنه فى الرواية الأولى أكثر رحمة من الزنزانة الانفرادية التى يواجه فيها بطل الرواية الثانية الموت. الجديد فى رواية (مدينة من رماد) محاولة اقتراب الكاتب من فهم آلية السلطة ذاتها، فهى تحكى عن علاقة بين جلاد وضحية، وتظهر التقاطع الجوهرى بين مفهومين مختلفين فى النظر إلى العالم، بيد أن تلك العلاقة تختل حين يحاول الطرف الأقوى الجلاد، التماهى مع الضحية. كيف يحصل الأمر؟ ذلك ما يحاول أن يتتبعه العزاوى من خلال مغامرة ضابط الأمن الذى يخترق حياته

سجين تربطه به صحبة وذكريات قديمة. وكيف تدرج به الأمر من المفهوم البسيط لوظيفة السلطة التى تعلمها فى كلية الشرطة، إلى الانحدار فى هوة القمع المنفلت، القسوة بأشكالها القصوى: «أن تضرب وتضرب حتى تهدم آخر حجارة فى الحاجز الأخير» كما يردد. ولكن إشكالية اللقاء بهذا السجين أعادت تنشيط الهموم الإنسانية التى انطمرت فى أعماقه، فاضل العزاوى يطرق موضوعا مهما تناولته الرواية العربية فى أعمال قليلة، ولكنه يحتاج معالجة مركبة، فالبطل شخصية ملتبسة فى مكان وزمان استثنائى، ولكن الرواية تمس مسا خفيفا مشهد التنوع السيكولوجى للشخصية ذاتها على الرغم من أهميته القصوى هنا، لأن الحدث بقوة دراماتيكيته يبدو كأنه يقدم مادته الجاهزة التى لاتحتاج إلى تعب الكشف عن مكنوناتها، فثمة قارئ ينبغى أن يدرك هول الجريمة، وثمة أحداث يجب ألا تمحى من الذاكرة.

بعد بضع سنوات أصدرت هيفاء زنكنة روايتها (فى أروقة الذاكرة) وهى سيرة ذاتية كتبت بشكل قصصى وسبق نشرها على أنها وثيقة إدانة لجرائم نظام بغداد فى صحيفة «الجارديان» البريطانية. العمل يؤرخ للفترة ذاتها التى كتب العزاوى عنها أحداث روايته وتتحدث قبل هذا وذاك عن تجربة سياسية مشتركة هى تجربة الكفاح المسلح لقوى اليسار فى العراق نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات، وأهم ما فيها تجربة الكاتبة باعتبارها مناضلة خاضت غمار هذا العمل، وكان حصيلتها، كما يحدث فى الواقع العراقى باستمرار مواجهة بين جلادين وضحية. وهذا العمل يعفينا من تعب تصور الكيفية التى تعاطى فيها الكاتب مع ذكرياته، أو هكذا يبدو للوهلة الأولى، لأننا على مستوى حرفية النقل نستطيع التثبت من واقعية الأحداث، ولكن على مستوى تنظيم الخيال يتدخل الافتراض الروائى فى طريقة الترتيب والحذف وانتقاء زاوية النظر وأسلوب المعالجة.

تقول الكاتبة فى صفحات عملها الأخيرة:

> ماتكتبه الآن، ليس هو ماحدث بالتأكيد، إنه إشارة مبهمة إلى ماحدث. خلط للأوهام والصور المتخيلة، حلم بإمكانية ماكان سيحدث.

من أجل هذا تبدأ المؤلفة قصتها بحكاية مموهة على لسان صديقة تركت أوراقا عند الراوية. وسنجد فى كل مسرى العمل تلك اللعبة التنكرية التى تحتمى المؤلفة فيها خلف أقنعة القص لتتحرك بحرية بين مسافة خيالية وإبلاغات ذاكرة تلح عليها. تبدو العملية محض تطهر أو تحرر من كابوس الماضى كما وصفتها محررة «الجارديان» ولكن التعامل معها باعتبارها رواية، خارج مهمتها السياسية، يتطلب فى المحصلة أداة فحص لمكوناتها، لأن هذا العمل يمكن أن يحتمل وجهتين للمعاينة: التجربة السياسية مشخصة فى زمن لاحق بوصفها مقولة أخلاقية، والحالة القصصية بعيدا عن عامل تأثيرها السياسى. المستويات السردية فى كتابة المذكرات على هيئة رواية تختلف كما هو متعارف فى النقد، عن المذكرات العادية. فهناك حكايتان فى المقام السردى لهذا النوع من الكتابة يشير إليهما جيرار جنيت فى كتابه (خطاب الحكاية): حكاية أولى خارج القصة (وهو مستوى أدبى يعالج فيه الكاتب مادته) وأخرى داخلها (الأحداث المروية فى تلك المذكرات)(١٤). البناء الروائى هو الذى يوحد بين هذين الجانبين ويمسك بزمام القص فى عملية متكاملة. وفى رواية هيفاء زنكنة يتشظى بناء الأزمنة والأمكنة فى الإطار العام للمادة لكى يخدم عملية الانتقاء ويوحد هدفها، ولكنه من جهة أخرى يخلخل بنية يمكن أن نسميها رواية متكاملة فى افتقاده هارمونى التوافق بين بعدين أحدهما واقعى وثائقى، وآخر خيالى لايحل فيه ولكن يبقى خارجه. وعملية التوافق محض تقنيةجعلت من هذا العمل أقرب إلى مشروع روائى تناثر فى خاطرات موزعة. فليست هناك شخصيات تنمو داخل تركيبة روائية ولا أحداث تكتمل فى ترابطها، بل هناك نتف أحداث وشخصيات تضيؤها عتمة الذاكرة فى ترددها بين الإفصاح والإضمار.

معظم الأعمال الروائية التى صدرت فى الخارج كما أشرنا، تتدخل فيها السيرة الذاتية، لكن ذاكرة الكتاب فى أغلب نماذج هذه الأعمال، تنتقى التجارب الأكثر دراماتيكية من سيرهم، وتجربة الكفاح المسلح كانت وراء عملين أصدرهما زهير الجزائرى، الأول عن أيامه مع المقاومة الفلسطينية فى أغوار الأردن صدر فى السبعينيات تحت عنوان

(المغارة والسهل) والثانى كتبه فى الثمانينيات وأعاد كتابته فى التسعينيات تحت عنوان (مدن فاضلة)، وهو عن تجربة الكفاح المسلح فى كردستان العراق. محور الرواية يدور حول معركة حوصر فيها الثوار بين الجبال والوديان وأبيدت أعداد كبيرة منهم. الرواية تبدو مشروعا مهيئا لوجهة التعميم الإيديولوجى، أى أنها تقدم أمثولة فى الصمود والتضحية، مع أن الشجن فى هذه الرواية جعل من شخصياتها مجرد مشاريع لثوار تكتنف أعمالهم هزيمة محتومة. وهنا يبرز الفارق بين رواية هيفاء زنكنة ورواية الجزائرى، فالكاتبة لاتتذكر من ماضيها الإيديولوجى فترات تستحق التمجيد فى حين يبنى زهير الجزائرى خطاب روايته على هذا الأساس. وكانت عدة الكاتب لغة أراد التعويل عليها فى طرح أفكاره، مهملا جوانب مهمة فى العمل، وفى المقدمة منها حرية الشخصيات فى النمو خارج وجهة نظر المؤلف، فكان لايدرك إلا البهى فى نماذجه، فهو يتعامل معهم بمحبة رفاقية سدت عليه قدرة إدراك الجوانب الكلية أى المركبة فى الشخصية الروائية، تلك التى تعدل الحقيقة وتدقق فى ميزانها.

الرواية، حسب أفضل نماذجها، منظومة معرفية لاتحصر بالأدب وحده، بل بعلم الاجتماع وسيكولوجيا البشر وربما تخصب بذاكرة العلم الحديث والمكتشفات، التجربة الشخصية تنتج رواية سيرة ذاتية أو سيرة كتلة ومجموعة أو فئة، ولكن أكثر التجارب خصبا لاتستطيع أن تقارب حالة الابتكار دون منظومة من المعلومات تتحرك على خلفية مشهدها، مشهد السيرة الذاتية. وفى الظن أن قوة التراجيديا فى التجربة الشخصية حالات جاهزة أو وثائق تاريخية، وهم ليسوا على خطأ فى هذا الأمر، بيد أن الروايات التى تبقى فى الذاكرة هى تلك التى تنظر إلى المجتمعات والتجارب بشمولية تتعدى التجارب المحدودة.

وأيا تكن تعبيرات الرواية الأسلوبية التى كتبت فى الخارج، فإن كتّابها، فى أغلب الأحيان، يستندون إلى نواة ثابتة تحرك زمام وعيهم، وهم يحملون سمات الكتلة أو المجموعة التى تدور حول ما يشبه الثوابت الجمالية، حتى وإن اختلفت التفاصيل. إن قولهم الروائى محكوم بوعى مركزى يسير ثقافتهم التى تعانى من الانغلاق على نفسها رغم الفرص التى توفرت لها من خلال احتكاكها ببيئات أخرى، وثمار هذه التفاعلات تلوح الآن وإن بشكل بطىء غير ملحوظ على صعيد الرواية. ويحضرنا هنا تصور ميخائيل باختين حول التعدد اللسانى الذى يغمر الوعى الثقافى ولغته ويعمل عند نفاذه على تنسيب النسق اللسانى البدئى للإيديولوجيا والأدب، فهو يقول:

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجى لفظا، والذى يجد تعبيره فى الرواية، يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين، ولها علاقة توتر وتبادل حى مع فئات اجتماعية أخرى، فإذا كان هناك مجتمع مغلق على نفسه، أو طائفة، أو طبقة لها نواتها الداخلية الوحيدة والصلبة، فإن عليها أن تتفتت وأن تتخلى عن توازنها الداخلى، وعن اكتفائها بذاتها، لتصبح مجالا منتجا اجتماعيا لصالح نمو الرواية(١٥).

ولايحصر باختين هذا الأمر بصيغة الوعى الاجتماعى بل يمده إلى الأدبى واللسانى.

الحصار الذى يستشعره المنفيون فى العادة، يضفى على وجودهم درجة استنفار قصوى، وهو الذى يدفعهم إلى التجمع فى جيتوات ثقافية تتناقل صيغ وعيها وتمثلاته. وتلك الحالة لاتوفر فرصا كثيرة للتنوع والابتكار، مالم تدرك هذه الكتلة هزات حقيقية تفتت الوعى الجماعى وتشظيه وتخلق أرضا خصبة لتطوير الأجناس الإبداعية بما فيها الرواية. ولاتبرز قيمة التجربة الذاتية الناتجة عن عملية خلخلة ثوابت التفكير الجمعى، من خلال رغبة إهمال ذاكرة الوطن أو أحداثه، بل إن فانتازيا الواقع العراقى ومفارقاته بمكوناتها السياسية والاجتماعية، التى تحمل الكثير من الوقائع الغريبة، تمنح الكاتب الذى يبحث عن الفريد والجديد فى الحالة الروائية مشهدا لاينتهى من الأحداث المتحركة، بيد أن تلك الوقائع الغريبة لاتكفى وحدها دون موهبة مخصبة بملمس الحياة الأخرى، حياة تلك المدن الجديدة التى استوطنها الكتاب المنفيون وعرفوا حضارتها وفنونها وطباع أناسها.

التوطن وحياة أخرى

أغلب الأعمال الروائية العراقية التى صدرت فى الخارج، تهمل ملمح المحيط الجديد الذى استوطن فيه كتابها،

ولاتشير إليه إلا إشارات عابرة، وعدد قليل من الكتاب نجد فى رواياتهم التأثيرات غير المباشرة للبيئة الجديدة، وليس لدينا حتى الآن رواية كتبها صاحبها بلغة أخرى غير العربية. ولعل من أهم مميزات الكتابة الروائية الجديدة التى ظهرت فى التسعينيات، لكتاب غادروا وطنهم خلال العقدين الأخيرين، أنها تتلمس حالة من التعايش مع المستقر الجديد، والتعايش يتمثل فى طريقة استيعاب المكان الجديد بديلاً عن الوطن. هذا الاستيعاب أو الاستقرار لم يكن متوفرا لدى الكاتب فى سنوات هجرته الأولى، فهو معرض باستمرار إلى فكرة الاقتلاع أو الشعور بوجوده فى مكان طارئ سيغادره قريبا. والاستقرار لايعنى قبول المهاجر بانتمائه إلى المكان الجديد، بل قبول فكرة الهجرة باعتبارها حقيقة مستقرة فى حياته. عند هذه النقطة تشكلت أنماط من الكتابة الروائية التى تعنى بمنطق الهجرة بوصفها حالة إبداعية توجه نظم تفكير الكاتب وتلون وعيه بمكوناتها، ولابد للروائى والحالة هذه، من أن يتجاوب مع الخيارات الجديدة لثقافته وحساسيته خارج أطرها المحلية. وهذه الخيارات تبقى فى كل الأحوال مثقلة بفرضيات الواقع الذى يبقى متأرجحا بين الماضى والحاضر، بين المستقر الجديد ووهم العودة إلى الوطن. وقد يتخذ هذا الصراع أشكالا من الإصرار على إلغاء الحاضر وتهميشه فى وعى الكاتب عبر الاستغراق فى العودة إلى الماضى، وإن قيض للكاتب الانطلاق من مكان إقامته البديل، فإن أمامه مشكل التنكر لهذا المكان الجديد وشعوره بالإقصاء داخله.

فى نهاية الثمانينيات صدرت رواية اسمها (امرأة القارورة) لسليم كامل مطر، وهى الرواية الأولى له، ولكنها تباغت القارئ بموهبة لم يسبق أن أعلنت عن نفسها عبر أى عمل أدبى أو فنى. أحداث الرواية تنطلق من جنيف مكان إقامة الكاتب، وتحاور زمنا يتوغل عمقا فى الماضى وأساطيره وحاضره القائم فى أكثر الفواصل احتداما من راهن العراق، والحرب فى المقدمة منها، بل إننا نستطيع أن نقول إنها رواية عن أحداث الحرب العراقية الإيرانية قبل كل شئ، كما أنها تنظر إلى المكان الأوربى باعتبار مايجمعه ويفرقه عن المكان الأول. لم يأت الكاتب بجديد عندما استخدم الرمز الأنثوى، المرأة الخالدة بؤرة الجذب والتشويق فى روايته، ولكن الجديد هو استخدام ذلك الرمز لتعطيل حركة الزمن. فالتجسيد الحسى للأيروس الأعلى يمركز الفكرة الكلية التى يصوغها المؤلف عن تناسل الأزمنة، ودورتها حول اللحظة التى تقف فيها الحركة السعيدة عند نقطة اللانهاية. ولنسم هذه اللحظة لحظة الحرية القصوى أو الاكتمال. امرأة القارورة التى تمنح اللذة القصوى، هى الماضى الثمين الذى يحمله الهارب من وطنه فى قنينة صغيرة يرثها الأبناء عن الآباء، التى يبدأ من خلالها البطل رحلة العودة المضادة إلى الوطن، ذلك لأن هذه المرأة تختزن ذاكرة الأجيال العراقية السالفة. هنا تبدأ تعاقبات السرد بين الحقيقة التاريخية والتخيل الأسطورى. استطاع المؤلف أن يكثف التجربة الشخصية بتدوينه رحلة الخلاص: وباقترابه من رواية الفروسية أو المغامرات حدد معالم تلك الدورة التى تنطلق فى البحث عن مخرج للنفاذ من الوطن خوفا من الموت فى ساحة الحرب أو الإعدام، لتعاود التوجه إلى الوطن عبر الإيغال بعيدا فى استطالات الحكايا المجازية التى تروى التاريخ ممسرحا. المكونات النصية تعتمد الخطاب الاجتماعى أو الإيديولوجى على رغم مدخله الشخصى أو الفردى، فالمفاهيم التى تتوارى خلف فعل الرواية أو تبدو مدمجة ضمن بنيتها، تقدم قراءة مكثفة لانتقال الشخصية من زمن إلى آخر، وتلك الأزمنة الشخصية تتولى المرور على الفواصل الاجتماعية والسياسية والأسطورية من التاريخ العراقى.

دائرة الإحالة فى الرواية قائمة على متابعة مسيرة الزمن الذى ينتقل عبره البطل الدونكيشوتى من رحلة إلى أخرى فى حوادث هى فى جانب منها إبحار فى ذاكرة الماضى التاريخية وفى زمن البطل السيكولوجى الراهن. والزمان فى هذه الرواية يقوم بوظيفة إعادة تنظيم للأدوار والأحداث المبعثرة، وبين انتقالاته تحدد الشخصية المزدوجة فى دوريها ـ دور الممتثل ودور المتمرد ـ هوية وعلاقة تلك الأزمنة ببعضها. يحاول المؤلف عبر فعل التخيل الوصول إلى إدراك عقلى لمفاهيم مثل الحرية وحقوق المرأة والعنف والقسوة والقتل وغسل العار فى بلاد مابين النهرين. تتنوع مشاهد هذه الرواية فى سرعة قصوى، ومن خلال هذه السرعة استطاع المؤلف تحقيق انتقالات مدهشة، غير أن هذا اليسر فى التنقل لم يجنبه الوقوع فى تقريرية مبسطة عند توقفه إزاء حالات كثيرة، ولكن روايته استوعبتها ضمن بنية طليقة ثرة.

لعل هذه الرواية من بين أفضل النماذج التى ظهرت للجيل الجديد الذى كتب فى المنفى.

لعلنا نجد فى رواية سميرة المانع العلاقة الأكثر اعتدالا بالمكان الجديد. وسميرة المانع على خلاف الكثير من الكتاب العراقيين المهاجرين، لاتشكل النوستالجيا لديها عقدة تكفير عن ذنب الابتعاد عن الوطن، وفى عمليها (الثنائية اللندنية) و (حبل السرة) تدخل فى علاقة مقارنة بين عالمين مختلفين مزاجيا وحضاريا، ولكن بطلتى روايتيها تجدان محطات تماس مع هذا العالم الذى يمثل أمامهما بشخصياته وبيئته. البطلة التى تكاد تتشابه فى الروايتين، تهتم بوجهة النظر الأخرى، وجهة نظر البريطانيين إزاء العرب، مثلما تسجل ملاحظاتهم وملاحظات معارفها عنهم. الحوار والرسائل فى الروايتين الوسيلة الممكنة الأولى لفحص تلك الأفكار، أما الأفعال فهى تكاد تعزز مصداقية تلك المقارنات العقلية. لندن فى هاتين الروايتين بسيطة ومكشوفة ومكان قابل لإظهار تناقضات العربى وهمومه السياسية وعقده الاجتماعية. فى روايتيها لانجد حبكة تنمو من خلالها الشخصيات وتتوضح تضاريسها، فهم فى الأصل موجودون بأفكارهم وقناعاتهم المشكلة مسبقا، ولكن الحوادث الواقعية تضىء أفعالهم وتبرهن على صحة تلك الاعتقادات. وتجد مشكلات العراق السياسية عبر شخصيات عراقية طارئة على المكان تظهر وتختفى بسهولة، كما تجد فى المناسبات فرصة للنيل من الظاهرات السلبية فى حياة العرب، وقضية المرأة بين القضايا التى تشغلها ولكنها لاتنسى أن توجه سهام النقد إلى النساء بين حين وحين. فى روايتها (الثنائية اللندنية) نتلمس تأثراً طفيفاً بفرجينيا وولف، ولكن واقعيتها التسجيلية فى أحيان كثيرة تطغى على ماعداها.

تتوضح معالم المكان الأوربى بشكل مختلف فى الروايات الجديدة الصادرة فى الخارج، فتصبح البيئة الجديدة محطة تماس مع الماضى الأكثر توطنا فى ذات الكاتب، ولكن الأماكن الجديدة تخضع إلى دراسة من داخلها. ولعل مشكلات الهجرة الاضطرارية إلى تلك الأماكن، تصبح المدخل الذى يؤدى بالروائى إلى عدم الاكتفاء بالتماس البرانى مع تلك البيئات، ويتفاوت الكتاب فى قدرتهم على الغوص فى طبيعة تلك المجتمعات، ولكن بعضهم اقترب كثيرا من هذا الموضوع المهمل فى الماضى.

(الإله الأعور، أو غزل سويدى) لسلام عبود التى صدرت فى العام ١٩٦٥ تتميز عن سواها بما تذهب إليه من جرأة فى خوض موضوع الهجرة مقلبة إياه من أوجه مختلفة. وهى الرواية الثانية للكاتب بعد روايته (سماء من حجر). والإله الأعور حسب مايوضح الكاتب فى هامش الرواية كبير الآلهة فى الأساطير الإسكندنافية، رهن إحدى عينيه بحثا عن الحكمة فسمى بالإله الأعور، فاستخدمها الكاتب بتوفيق كبير فى تورية توضح النظرة التى يرى بها أبطال روايته موقف السويدى من موضوع الهجرة والمهاجرين. وهى كما يعتقد هؤلاء نظرة مزدوجة وناقصة وتفتقر إلى العمق الإنسانى، أو هى عوراء إن شئنا الدقة حسب هذه التورية. ينقل إلينا سلام عبود ليس فقط أجواء المهاجرين وإحساسهم بورطة العيش فى بلد جد مختلف عن بلدانهم، بل تدخل روايته إلى عوالم أوربية خالصة لتلتقط مايعتمل فيها من مشكلات وأهواء ونوازع وأمزجة.

يقدم الكاتب عبر تلك الانتباهة شخصيات أوربية نابضة يخيل إلى القارئ أنه من الصعب أن يتوصل كاتبها إلى معادلة التماس معها فنيا دون معايشة حقيقية. ومع أن الكاتب غير معنىٌ بتقديم الأمثلة الإيجابية وربما حدد زاوية التقاطه بما يخدم إحساسه المكثف بالجفاء وبالانفصال عن هذا المحيط وعدم قدرته على أن ينظر إليه نظرة مهادنة، إلا أنه استطاع فنيا أن يخلق توازنا داخل تركيبة روايته بين عالمين لايلتقيان فى الهموم والأمزجة، ولكن تتشكل علاقات سببية بينهما مبنية على كفتى توازن الشعور بالاغتراب الذى يلف كلا الطرفين.

المنفى فى أحسن اعتباراته، يتخذ فى هذه الرواية بعدا روحيا شموليا أمسك الكاتب بجانب مهم منه فى الشخصيات السويدية وليس فقط فى الشخصية المغتربة عن مكانها، أى العراق. فأصحاب البلد يعيشون فى جزر معزولة تسورها الوحشة والهجران. الشخصية النسائية الرئيسية فى نشدانها الألفة والسعادة، تجد التعويض على يد من يقايض

محبتها بطلب الأمان والاستقرار فى بلدها، وبهذا تمسك الرواية كفتى التوازن فى تماس عالم الغربة المزدوجة عند التقاء نقطتى التنافذ بين عالمين فى شخصية هذه المرأة. لكن الخيط يفلت من الكاتب فى مسار الرواية ليتحول إلى خطاب مطلبى يعنى بتسجيل الوقائع اليومية لمعاناة المهاجرين، بما لايدع فرصة إكمال نمو الحدث فى متوالية متوازنة بين شطريها من حيث قوة الأداء. فهناك علاقات شائكة فى تداخل حالاتها الدرامية تظهر جانبا عميقا وغنيا فى صلات الشخصيات ببعضها وعلى وجه الخصوص علاقات الحب بين المرأة والرجل. وهناك عوالم أخرى تتشكل برغبة المؤلف فى إظهارها بوصفها دليلاً على قول لايقبل الدحض. عندما يختصر المنفى بمطالب يومية ملحاحة تجابه الغريب فى أى مكان يحل فيه.

تتميز هذه الرواية برشاقة أسلوبها وتمكن صاحبها من لغة لاتعتمد الإنشاء الفضفاض ولا المحسنات البلاغية الزائدة. وهى تشير إلى موهبة تعد بالكثير بين الجيل الروائى الجديد. أصدر إبراهيم أحمد فى العام ١٩٩٦ روايته (طفل السى إن إن) بعد مسيرة طويلة بدأت فى الخمسينيات، عرف خلالها فى بلده كاتب قصة قصيرة. تدور أحداث روايته هذه فى أمريكا قبل وبعد حرب الخليج الثانية، وبطلها مهاجر هرب من قمع النظام واستوطن وتزوج امرأة أمريكية وأنجب ولدا يكتمل صباه موزعا بين أب يريد أن يجد فيه عراقيته وأم قاسية تحاول أن تقطع صلته مع بلد أبيه. رواية ذهنية فى هجاء أمريكا التى تمثل مصدر الشرور فى هذا الكون، فهى فيما ترى الرواية الشيطان الأكبر الذى يريد مملكة الخطيئة، وهى التى اخترعت وقدمت دكتاتورا مثل صدام حسين من أجل أن تكمل السيطرة على منابع النفط. يظهر صوتان فى الرواية: صوت البطل فى الرواية وصوت شابة أمريكية تقدم فى سيرتها البراهين على مقولة البطل المركزية. فهى تعيش مع جدة طيبة ربتها على حكايات الشعوب الأخرى بما فيها أساطير بلاد مابين النهرين، الرواية مشوقة رغم خطابها الواحد الذى يردد فيه المؤلف مقولة متشابهة. الرواية، من حيث الحبكة واللغة والبناء، تبدو على درجة من التماسك والإتقان، ولكن أفكارها تسقط فى تبسيطية تغربها عن عالم يبدو بالنسبة إلى المؤلف محض مقولات تجريدية. وهى تتماس مع الواقع الذى يمكن أن نتعرفه من خلال الأفلام الأمريكية وروايات الجيب، مع أنها تبقى رواية رصينة لاتسقط فى الابتذال. أجهد إبراهيم أحمد نفسه فى صنع عمل مشغول بتعب، بيد أنه أضاع هذا الجهد فى حومة شعور الغريب المهزوم بكوارث الوطن.

مدينة روما فى رواية عارف علوان (محطة النهايات) ١٩٩٧ مدينة معشوقة ولكنها ممتنعة عن وصال الغريب الذى يطلب ودها. وعارف علوان الذى سكن روما وغادرها طوعا أو مرغما، يستحضرها بعد سنوات المغادرة، وبعد أن نشر خمس مسرحيات ومجموعة قصص متفرقة. تتبع الرواية واقع مغترب عراقى فى هذه المدينة، ويختار له المؤلف حياة هى أصلا مؤجلة وهامشية، فهو يشتغل فى مكتب شحن يتولى التعاون مع مهاجرين من العالم الثالث.. مدخل القص يبدأ من حيث تكتسب الغربة مرجعية من أنتجها، الفقر والحروب والصراعات، التى تجعل البشر يطاردون موانع تهينهم وتذلهم، ولكن العراقى الأرفع مقاما يسعى إلى الارتباط بامرأة من أهل البلد كانت تراقبه من شباكها. وحين يدركها تبقى ممتنعة عنه، فهى تلوح له كطيف يعز عليه الإمساك به. لأنها من عالم ينفيه ولو أغراه سرابه. الشخصية الرئيسية تتلمس موقع قدمها فى المكان عبر إحساسها بزمنه، ومدينة مثل روما تعيش فوق أنقاض تاريخها، توحى للغريب إحساسا مكثفا بالثبات يثقل روحه المقتلعة من مكانها الأول، ولكن هذه الشخصية تتطلع إلى حاضر المدينة الضاج بالعنفوان، كأنه يركض فى زمن لايستطيع المنفى اللحاق به. رواية عارف علوان أفضل أعماله، وهى الأكثر نجاحا من بين الروايات العراقية، فى القدرة على تقصى الخارطة الجغرافية للمدينة الأوربية التى تبقى تسمياتها غائمة أو مهملة، وعبر هذه الخارطة يحاول الراوية اكتشاف روح البلد بمكونه البشرى، دون أن تقاطعه نوبات الحنين إلى الوطن الأول.

المدن العراقية وهوية الانتساب

تغدو الذاكرة فى الكثير من الروايات العراقية إعلان هوية وانتساب، انتساب لا إلى العراق كلاً بل إلى مدينة محددة،

تظهر من خلالها اللهجات والعادات والتاريخ الذى يخص هذه المدينة. ويمكننا أن نلحظ زيادة فى نسبة الروايات التى تختص بمدينة واحدة فى العراق دون أن يطل مشهد الرواية على عالم أبعد من هذه المدينة، وبعض الروايات يحصر عالمه فى بيئة محددة من هذه البقعة كأن تكون أريافها أو مناطقها الشعبية. فلدينا روايات عن البصرة وبغداد وكركوك والأنبار وكربلاء وأرياف كردستان، وجميعها تعزز محاولة الكاتب خلق خصوصية فنية عبر التوغل فى الخصوصية المحلية التى توظف فيها الذاكرة الشخصية وذاكرة المدينة ومتخيلها الشعبى.

تدلنا رواية جنان جاسم حلاوى (ياكوكتى) عن هوية انتسابها إلى ماضى البصرة بموروثه الثقافى، وبطريقة إعادة تشكله فى منظومة من الرؤى والمعتقدات. إن قدرا من الحماس المشوب بنبرة الفخر المضمر يظهر فى طريقة إعادة تركيب بنية تشكل المدينة التى تغدو رمزا لتجذر الماضى الأبدى الذى يحاول أن يعكسه متخيل الكاتب. المكان يبدو أكثر ثباتا من كل مايموج فيه من اعتمال أو حركة، والراوى يحاول التنقيب فى مكونات المكان بتفكيكه إلى جزئيات صغيرة. تقنيات الرواية تعتمد أسلوب سرد يستخدم فيه الكاتب مجسات السمع والشم واللمس، وهى مجسات ذات فاعلية تأويلية تبدو لشدة استغراقها فى الوصف التفصيلى أقرب إلى بحث فى جغرافية هذه المدينة، ولكنه يختزل صور شخصياتها لكى تطابق النموذج النمطى للأبطال والصعاليك فى المتخيل الشعبى. هذه الرواية تحار بين مزاجين أو وجهتين: مزاج بحثى يتوخى الدقة ومتعة الاكتشاف ولايعتمد على الذاكرة الشخصية فقط، بل الذاكرة المشاعة عن المدينة بأجناسها وثقل حضورها التاريخى، والمزاج الآخر الذى يمكن أن نتلمس فيه خفة سياحية وطرافة. حرص الكاتب على أن يدهش القارئ بأعاجيب الحكايا وغرائب الحالات وإسرافه فى المضى إلى العوالم السحرية، أضاع جانبا من الجهد المعرفى الذى بذله على امتداد صفحات طويلة. وفى هذه الرواية، على وجه الخصوص، نستطيع أن ندرك أن الشكل الفنى إن قصر عن استيعاب مادته يصبح عبئا على المادة أو هو يحدث خللا فى طريقة إبلاغ المعلومة. فالكاتب أراد أن يصوغ من مدينته أسطورة ينوب فيها الخيال عن الحقيقة، فالذكريات ينبغى أن تستقر فى عالم حلمى على القارئ أن يأخذه بأقصى حالاته التغريبية لكى ينتزع عنه الألفة ويعطيه حق قدره. ونظامه التخيلى يتردد بين موقف الهجاء وأسلوب الرومانس والهزل وفانتازيا الشعر والمحاكاة لأدب السيرة. وهناك مصادر منوعة وفّق الكاتب فى جانب من عمله، بإدخالها ضمن نسيج عمله ليخرج بخطابات يتداخل فيها الإيديولوجى بالاجتماعى بالتاريخى، فمن إشارات القصص الشعبى و(ألف ليلة وليلة) إلى النصوص الدينية والأغانى والرؤى الأسطورية إلى ما أنتجته المخيلة الشعبية من أفكار وزوايا التقاط تتحول فى هذه الرواية إلى محكى تخيلى للكاتب ذاته كما يعمد الراوية كصوت متوارٍ وراء مقولاته، إظهار سيكولوجيا الشطار والعيارين داخل النسيج الأسلوبى للقص فى بعض مواقعه، ولكن المدينة (البصرة) من حيث هى مكان تاريخى تبقى عصية على الوصف العادى المحايد، إنها موقع تبجيل وفخر على امتداد العمل بأكمله. ويمكننا أن نتلمس عبر رواية أخرى لكاتب من جيل آخر هو فاضل العزاوى ذلك الميل إلى أن يرى مدينته كركوك بكل مايملك من قدرة على أن يرفع عنها قدسية تبجيل الماضى أو الحنين إلى المكان الأول. يبتعد فاضل العزاوى فى روايته (آخر الملائكة) عن فكرة التبرير الأخلاقى للمقولات والخرافات الشعبية، فما هو منظور من النسيج الاجتماعى لمدينته يبدو فى الرواية كمن يحمل فى داخله عنصرا مجوفا يتفجر على هيئة أفعال خرقاء لشخصيات مدينته ولجماهيرها، يضعها المؤلف بصيغة تهكم قاسٍ مسترسلا فى الهجاء إلى حدوده القصوى. ولايبدو مسار القص بقدرته الفائقة على العبث بالتاريخ وجعله أهزوءة، سخطا أو تأسيا على الماضى، بل هو يمضى بدافع عقلى إلى الكشف عن تلك التواريخ المشوهة لمدن تتغير أهواء أناسها ومواقفهم وأفكارهم وثقافتهم دون أن يطال هذا التغيير جوهر المعتقدات ومنطقها. إن ذاكرته تراكم بحثه فى منطق الخرافة الذى يدير هذا العالم الصغير ودوافع اجتماع الناس واتحادهم فى فعاليات جماهيرية. الحكايا الخرافية تتحول فى هذه الرواية إلى محكى مرتجل، ومن الخطأ أن ننسب رواية العزاوى إلى مايمكن أن نسميه الواقعية السحرية، لأن مقولاتها الأساسية تقوم على

تسفيه عالم يخلط بين الواقع والخيال، فهى تشوّه نماذجها فى إظهارهم على هيئة كاريكاتور يتنكر فيه المجتمع والأفراد ليؤدوا أدوارا قرقوزية. إنها نوع من الكوميديا الشعبية التى لاتدعنا ننزلق إلى الحزن أو التأسى على جهل الناس وقلة عقلهم. إن على القارئ أن يمنع نفسه عن التأمل فى مغزى الغفلة التى يعيشها أناس هذه المدينة، لأن الكاتب يتحرك فى فسحة من الحرية التى تمكنه من التهرب من منطق التبعية ضميريا والشعور بمسؤولية الحنين والمواطنة. فكرة البطولة الجماعية والفردية فى هذه الرواية هى الهدف الذى توجه الرواية سهام الهزء إليه وتعبث به، إنه يهجو أناس بلدته وعبرهم يهجو التاريخ العراقى مؤكدا مزاجا روائيا فيه الكثير من التفرد والخصوصية.

ويوجه زهدى الداوودى فى روايته (أطول عام) ١٩٩٤ رسالة وفاء ومحبة إلى بيئته التى ابتعد عنها أكثر منذ ثلاثة عقود. وزهدى الداوودى كاتب كردى له إصدارات منذ نهاية الخمسينيات، نشر مجموعات قصصية ورواية وبحوثا بالعربية والألمانية. وروايته هذه صدرت باللغتين فى وقت واحد. يحكى الكاتب عن منطقة تمتد فى وادى كفران، أحد المعابر الجبلية التى تربط كردستان العراق بالموصل. وتتوضح قدرة هذه الرواية فى أن تنقل عبر وحدة بناء كلاسيكى متماسك، طبيعة الحياة الجبلية فى تكونها الاجتماعى الأول، من مجموعة بدائية أقرب إلى حياة الترحال والبداوة، إلى مجتمع متوطن يمد صلاته مع المدينة الحديثة. ويدخل الكاتب إلى هذا العالم بعدة المتمكن من مادته فنيا ومعرفيا مع أن عربيته تخذله فى بعض المواقع، إلا أنها لا تأتى فى سياق ينبو عن جو الرواية الزاخر بعالم فطرى يحفل بالجمال والبساطة والانسياب. يمكن أن ندرك الجهد المعرفى المبذول فى هذه الرواية التى ترقى إلى بحث سوسيولوجى دقيق فى طبيعة هذا المجتمع ومكوناته البشرية وطقوسه وعاداته وأمزجة أناسه، دون أن يهمل التفصيل الدقيق للطبيعة. وتشكل النماذج البشرية فى واقعيته المفرطة أداة من أدوات القص الناجحة التى تختصر تاريخ منطقة تعيش مرحلة أقرب إلى البداوة، وتحاول الاحتفاظ بقيمها الإنسانية داخل كيان مصغر من كردستان. والمؤلف مزج بين معرفته الشخصية بطبيعة مجتمعه و المرويات التاريخية والبحوث الأنثروبولوجية. فكانت ملامح الشخصيات بحضورها الإنسانى أشد قربا من الواقع دون إسقاط فكرى أو محاولة تقديمها ممثلة لنموذج أدبى جاهز. قادنا الكاتب كدليل إلى مجتمعه عبر تفهم عميق فى بساطته لأناس بيئته، وعبر محبة وحنين يمكن أن نلمسهما فى كل سطر كتبه.

إن أردنا أن نخرج من قراءتنا مجموعة منتقاه من الأعمال الروائية العراقية التى كتبت فى الخارج، باستنتاج مختصر، فلنا أن نقول إن تعدد نماذجها وصيغها الفنية ومضامينها الاجتماعية، يشير إلى دخول الأدب العراقى المكتوب فى الغربة، مرحلة من مراحل نضجه الإبداعى، فالرواية بين أكثر الأجناس الأدبية التى تؤسس طرقا جديدة فى التفكير، وتكشف أساليب مبتكرة للتفاهم مع حالة الوطن والمنفى. فهى حوار وإعادة اكتشاف للبيئات التى استوطنها العراقيون، وللوطن الذى غادروه مرغمين.

هوامش:

١ ــ يتفق مؤرخو الأدب فى العراق وبينهم على جواد الطاهر على أن أول المحاولات الروائية التى ظهرت فى العراق كانت لمحمود أحمد السيد، وفى المقدمة منها روايته **جلال خالد** التى كتب المؤلف تحت عنوانها **قصة عراقية موجزة ١٩١٩ ــ ١٩٢٣**.

٢ ــ جون بيرجر **وجهات فى النظر**، ص ٨٥، ت: فواز طرابلسى، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية/، قبرص ١٩٩٠.

٣ ــ عاش فرمان بعد أن رحل عن العراق عام ١٩٥٥ فى بلدان مختلفة: سوريا ولبنان والصين ورومانيا، واستقر أخيرا فى موسكو إلى أن توفى فى العام ١٩٩٠.

٤ ــ مقدمة مجموعته القصصية الثانية **مولود آخر** ١٩٥٧ التى نشرت دار الهمدانى طبعتها الثانية، عدن ١٩٨٤.

٥ ــ هنرى برجسون، **المادة والذاكرة**، ت : أسعد عربى درقاوى، ص ــ ٨٥، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٥.

٦ ــ إدوارد سعيد، **صورة المثقف**، ت : غسان غصن: **المنفى الفكرى: مغتربون وهامشيون**، ص ٥٧. دار النهار بيروت ١٩٩٦.

٧ ــ عبد الإله أحمد، **الأدب القصصى فى العراق**، الجزء الثانى، ص: ٣٣

٧ ــ عبد الإله أحمد، **الأدب القصصي في العراق**، الجزء الثاني، ص: ٣٣ وزارة الإعلام العراقية ــ بغداد ١٩٧٧ .

٨ ــ زهير شليبة: **غائب طعمة فرمان، دراسة مقارنة في الرواية العراقية**، ص ٧٠ دار الكنوز الأدبية بيروت ١٩٧٦ .

٩ ــ جمع زهير شليبة ٥٠ مقالا كان فرمان نشرها في الصحافة المصرية واللبنانية والعراقية نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وتدلل عناوينها **على انشغالات فرمان بالموضوع الأدبي والاجتماعي بالدرجة الأولى والسياسي بالدرجة الثانية.**

١٠ ــ محسن جاسم الموسوي، **نزعة الحداثة في القصة العراقية**، ص: ٣١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المكتبة العامة ــ المكتبة العالمية ، بغداد ١٩٨٤ .

١١ ــ جورج لوكاش، **الرواية التاريخية** ت ،صالح جواد، ص ١٧، دار الشؤون الثقافية ــ بغداد ١٩٨٦ .

١٢ ــ فيصل دراج، «رواية عن الأمس.. رواية عن اليوم»، مجلة **الثقافة الجديدة**، العدد ١١ السنة ١٩٨٧، ص ١٢٠ .

١٣ ــ لقاء مع غائب فرمان أجرته هيئة تحرير مجلة **الثقافة الجديدة** نشر تحت عنوان «البدايات، التكوين، الغربة»، العدد ١٨٩ السنة ١٩٨٧، ص: ١٠٨ .

١٤ ــ **جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت: محمد معتصم،** عمـ حلي عبد الجليل الأزدي، ص ٢٤٠، مطبعة النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء ١٩٩٦ .

١٥ ــ ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ت: محمد برادة ،ص ١٣٠، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧ .





لبنان
أبواب
العدد رقم 13
1 يونيو 1997

نقد

الرواية العراقية المهاجرة بين وطن ومنفى

فاطمة المحسن

أتت التسعينات من هذا القرن بجيل من الأدباء الجدد وسط العراقيين المهاجرين من بلدهم منذ ما يقرب العقدين من الزمن. وكانت الرواية وسيلة التعبير الأدبي التي احتلت جزءاً مهماً من نتاجهم. كما أن هذا العقد شهد نشاطاً روائياً بين الرعيل القديم من الكتاب الذين جربوا في أنماط مختلفة من الأجناس الأدبية.

وصدور مجموعة كبيرة من الأعمال الروائية العراقية في الخارج، يؤشر إلى استقرار في وضع الكاتب العراقي المهاجر، استقرار نسبي نفسياً ومعيشياً. فالرواية تحتاج بين ما تحتاج، تطويراً في أدوات إدراك التجربة بأوجهها المتعددة في الحياة والأدب، وإلى صبر على الكيفية التي يتم فيها نقل هذه التجربة إلى حيزها الإبداعي. والحال يحتاج المجرب في هذا الميدان أدوات تمكنه من الإطلالة الواسعة على العالم الواقعي، وإلى منهج لتهذيب ذاكرته وتطويعها للتنافذ مع الخيال بشكل مبدع.

إن الاهتمام الجديد بالرواية يدل على تطور في الاتجاهات الإبداعية لدى الكاتب العراقي المهاجر، وإلى محاولة الخروج عن تقاليد الكتابة الأدبية العراقية القديمة، تلك التقاليد التي اهتمت بالشعر دون أن تعير كبير اهتمام إلى الكتابة القصصية، أو هي في أحسن حالها أثرت في إبقاء الكتابة القصصية العراقية دون موروث قصصي كلاسيكي.

تشكل الوعي بأهمية الرواية لدى الكتاب الذين غادروا العراق منذ مطلع

الثمانينات على أرضية ترى في التجارب الشخصية للكتاب أنفسهم أهمية استثنائية. فكل واحد منهم يحمل بجعبته ما يمكن أن نسميه أحداثاً يعز عليه إهمالها. فالعراق الذي غادروه كان يختصر تاريخاً بدا للناظر في تسارعه وكأنه يمضي بخطى حثيثة نحو الدمار. والأحداث التي عاشها أولئك الكتاب أو عايشوها كتجربة يومية لأناس بلدهم لا تنتظر الكثير لكي تفلت من الذاكرة. وكانت التجربة الروائية للكتاب الذين سبقوهم إلى الخروج مثل غائب طعمة فرمان، تنظر إلى الماضي بتسلسل حقبه التاريخية، وهي تتفاعل ببطء مع المكونات الجديدة لحركة الواقع السياسي والاجتماعي المحتدم في العراق. فغائب طعمة فرمان بدأ روايته الأولى في الخارج «النخلة والجيران» (١٩٦٤) ويمكننا أن نعتبرها أول رواية عراقية بالمعنى المتكامل للرواية، مسجلاً أحداثاً أعقبت الحرب العالمية الثانية. وكل رواياته اللاحقة كانت تطوراً كرنولوجياً لحقب تاريخية تعاقبت على العراق وغيرت في نسيجه الاجتماعي وفي مكونات سايكولوجيا أفراده. وقبل أن يموت أصدر فرمان آخر رواياته «المركب» (١٩٨٩) التي بدأت للتو الدخول في عالم منتصف السبعينات، أي الحقبة النفطية المنذرة بالخراب اللاحق، حيث اتجهت السلطة إلى حفر قنواتها داخل التكوينة الاجتماعية للعراق لتسجيل البدء بصعود الشرائح الجديدة في المجتمع، تلك التي تغيرت على يدها ملامح هذا المجتمع وتضاريسه الروحية.

ولأن فرمان لم يكن قادراً في زوراته المتباعدة إلى العراق، خلال تلك الفترة، من أن يرصد بشكل دقيق طبيعة تلك التطورات الخطيرة. بقيت شخصيات روايته «المركب» يحف بها غموض كثير، كما أن أحداثه متوارية وراء ضبابية قولها ومتناقضة مع منهج واقعيته التي بقي أميناً له في كل رواياته. ومع أن حساسية غائب ودربته أعانتاه كثيراً على أن ينفذ من مأزق عدم معرفته الحميمية بمكونات هذه الحقبة، إلا أن عمله الأخير لم يضف الكثير إلى تجاربه الروائية الأخرى.

الرواية التي بدأت على يد فرمان في الخارج، كانت تحاول أن ترى العراق من منفاها البعيد في أوضح صورة، وكانت استعادته تقتضي الوقوف عند زمن المغادرة الفالت من بين يد المهاجر دون رحمة، لذا كان فرمان وفياً ليس فقط إلى ماضيه الشخصي بل إلى ما لم يشبعه من تجربة فنية تركها في الخمسينات وغادر

بلده، فكانت رواياته امتداداً للتجارب القصصية التي كتبها هو وزملاء مرحلته وعلى وجه الخصوص عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي، ويمكن أن نلحظ أن أبرز روايتين صدرتا لجيل الخمسينات «النخلة والجيران» و «الرجع البعيد» (١٩٨٠) لفؤاد التكرلي لم تغامرا فنياً خارج تخوم مرحلتهما الخمسينية، بل كانتا تستعيدان ما فاتهما من أساليب، أو بكلمة أخرى تسعيان إلى تأسيسات في رواية كلاسيكية تأخرت بعض الوقت عن أن تستكمل ملامحها. فالتكرلي الذي أصدر روايته الأولى في الخارج أيضاً، وتلك مفارقة جديرة بالانتباه، كان يكتب عن زمن ستيني بأدوات فنية تعود إلى الخمسينات، وكأنه يسعى خارج نزعات الحداثة التي بدأت في هذا الوقت في العراق على أصعدة مختلفة وبقيت نماذجها ضعيفة في الميدان الروائي.

الرواية العراقية التي كتبت في الخارج في حقبة الثمانينات من قبل من غادروا وطنهم للتو في وضع اضطراري، كانت تعاني من مشكلات حقيقية، من بينها أن أكثر كتابها لم يكونوا روائيين في السابق وأن تجربتهم الروائية كما الحال بالنسبة إلى فاضل العزاوي على سبيل المثال، لم تتم إلا في ظلال مشاريع كتابية أخرى. وكان عليهم الإجابة عن الأسئلة التي عجز التنظير ـ الإيديولوجيا على الإجابة عنها: كيف حدث الذي حدث في العراق ومن المسؤول؟ فمعضلة استيعاب الكاتب الروائي للحدث التاريخي تحتاج بين ما تحتاج إلى فترة زمنية للاعتمال معرفياً ونفسياً، وهي تناقض رغبة عارمة بتسجيله قبل أن يفلت بأحداثه المنظورة، أحداثه التي ما زالت ماثلة أمام الكتاب كتجربة خاضوها وحددت مصيرهم ومصير وطنهم التراجيدي. كما أنها تحتاج إلى فترة طويلة للابتعاد عن النظرة الفزعة إلى فكرة المنفى أو الإقصاء عن الوطن. والتناقض الحاصل بين إحساسهم بأهمية تجاربهم الشخصية التي ترقى إلى النموذج الاستثنائي، وبين وعي الحدث التاريخي بآلياته المعقدة جعلت هذه الأعمال تفقد القدرة على إيجاد معادلة ناجحة بين الطرفين. والسؤال الذي بقي معلقاً في إطار الرواية العراقية إلى يومنا هذا، كيف ننظر إلى التاريخ باحتدام أحداثه داخل الذات الفردية، وفي شمولية آلياته كحالة مستقلة؟ أو كيف يقيض للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الأحداث والشخصيات الروائية المركبة من نسيج تتنافذ فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية.

رواية التسعينات: البداية والممكنات

ضمن إصدارات التسعينات الروائية سنختار ما يمكن أن نعتبره نموذجاً في الكتابة الجديدة. الكتابة التي يمكن أن نقول عنها إنها تتلمس حالة من التعايش مع المستقر الجديد. والتعايش هنا يتمثل في طريقة استيعاب المكان الجديد كبديل عن الوطن. هذا الاستيعاب أو الاستقرار لم يكن متوافراً لدى الكاتب في سنوات هجرته العشر الأولى، فهو معرض باستمرار إلى مشكلة الاقتلاع أو الشعور بوجوده في مكان طارىء سيغادره قريباً. والاستقرار لا يعني قبول المهاجر بانتمائه إلى المكان الجديد، بل قبوله بفكرة الهجرة على أنها حقيقة مستقرة في حياته. عند هذه النقطة الحساسة تشكلت أنماط من الكتابة التي تعني بمنطق الهجرة ذاته كحالة إبداعية توجه نظم تفكير الكاتب وتلون وعيه بمكوناتها. ولا بد للروائي والحالة هذه، من أن يتجاوب مع الخيارات الجديدة لثقافته وحساسيته خارج أطرها المحلية. هذه الخيارات تبقى في كل الأحوال مثقلة بفرضيات الواقع الذي يبقى دائماً متأرجحاً بين الماضي والحاضر، بين المستقر الجديد ووهم العودة إلى الوطن، وتتبدى في أشكال من الصراع والائتلاف مع الحاضر. وقد يتخذ هذا الصراع أشكالاً من الإصرار على إلغاء الحاضر وتهميشه في وعي الكاتب عبر الاستغراق في العودة إلى الماضي. وإن قيض للكاتب الانطلاق من مكان إقامته البديل فإن أمامه مشكل التنكر لهذا المكان الجديد وشعوره بالإقصاء عنه.

وينعكس قلق الكتابة المهاجرة في حيرة فهم الكتاب لواقعهم الجديد، وفي الوقت ذاته معاناتهم من مشكل إعادة تشكيل ماضيهم روائياً، فالماضي يتحول بمرور الوقت إلى وهم تبقيه ماثلاً رغم العودة المستحيلة إلى الوطن. والوطن بالنسبة إلى من غادره قسراً تغيم تضاريسه الحقيقية لتحل محلها تضاريس متوهمة. أو هو في أحسن حاله ذاك الذي غادرناه يوماً وترسخ كحلم في ذاكرتنا.

في نهاية الثمانينات صدرت رواية متميزة اسمها «امرأة القارورة» لكاتب جديد هو سليم كامل مطر. فعل البطولة فيها يقوم على ثيمة العودة إلى الوطن أو التوطن في المنفى. ولأن هاتين الثيمتين أقرب إلى الوهم والاستحالة في نازع المنفي، فالبطلة المرأة تتحول إلى رمز أو خرافة يمكن أن يتخيلها الراوية تملك القدرة على أن تسكن قارورة تعبر البحار والمحيطات دون مساءلة من حدود أو

قانون جمركي. المرأة الأسطورية التي يحملها الهارب من وطنه في قنينة صغيرة يرثها الأبناء عن الآباء، تصل إلى جنيف ليبدأ البطل من خلال حكاياتها رحلة العودة المضادة إلى الوطن، هذه الرحلة الافتراضية هي استعادة لخزين ذاكرة فردية وجمعية، ذلك لأن العلاقة بينها وبين الشخوص الواقعيين تحمل بين طياتها ربطاً بين الحاضر والماضي الموروث، فالأسطورة تمثل الذاكرة الجمعية للأجيال العراقية السالفة. وهنا تبدأ تعاقبات السرد بين الحقيقة التاريخية والتخيل الأسطوري. استطاع المؤلف أن يكثف التجربة الشخصية بتدوينه ما يشبه اليوميات لرحلة الخلاص أي رحلة الهروب من الوطن، وباقترابه من أسلوب رواية الفروسية أو المغامرات، حدد معالم تلك الدورة التي تنطلق في البحث عن مخرج للمنفاذ من الوطن خوفاً من الموت في ساح الحرب أو الإعدام لتعاود التوجه إلى الوطن عبر الإيغال والغوص بعيداً في استطالات الحكايا المجازية والشعرية التي تروي التاريخ ممسرحاً.

دائرة الإحالة في الرواية قائمة على تتابع مسيرة الزمن الذي ينتقل عبره البطل الدونكيشوتي من رحلة إلى أخرى، وهي في جانب من جوانبها إبحار في ذاكرة الماضي التاريخية وفي زمن البطل السايكولوجي الراهن، أي زمن المنفى.

وإذا كانت مهارة القص تعني القدرة على أن تشد القارىء إلى ما سبق أن سمع به واختزنه في ذاكرته، فإن لهذه الرواية تلك الميزة التي لم تحاول أن تسجل الوقائع بحس التهويل المأساوي والبكائيات. بل دخلت من بوابة بهجة الحياة وفتنتها وحاولت معرفياً تقليب بعض أوجهها. ولعلها من بين روايات قليلة تطرقت إلى تجربة الحياة خارج الوطن بإحساس من يدرك قيمة هذا المكان ويتلمس مكامن الجمال فيه.

البطلة في هذه الرواية تعود مرغمة بأمر من دائرة الهجرة، وعودتها بهذه الطريقة تحمل أكثر من دلالة، أولها أن فكرة العودة مجازية لأن وجود هذه المرأة أصلاً مجازي، والدلالة الثانية تفترض اقتراباً من فكرة الانقطاع عن الوطن لأن وجودها يحقق امكانية توالد الماضي وتجدده في ذاكرة الحاضر.

ولعلنا لا نبالغ إن تصورنا أن الذاكرة في رواية المنفى تشكل عماد القص ومادته الأساسية. والذاكرة إن شئنا لها تعريفاً، بحسب الموسعات

السوسيولوجية، هي حفظ الذات لنتائج تفاعلها مع العالم الخارجي مما يجعل في إمكانها ترديد واستخدام هذه النتائج في نشاط لاحق، وتصنيفها وربطها في أنساق. وهي الكل الإجمالي للنماذج الذهنية للمواقع التي تشيدها ذات معينة.

والذاكرة الروائية والحالة هذه تستخدم نموذجها الذهني في تشييد عالمها الروائي، ويختلف الروائيون الذين انقطعوا عن وطنهم في طريقة تصنيف خزين ذاكرتهم عن الوطن، واختلافهم يتحدد في طريقة معالجة ما يمكن أن نسميه المادة الأولية للذاكرة، فالواقع في حقيقته هو غير الواقع المتخيل روائياً مهما اقترب منه الكاتب أو حاول توثيقه بصورة فوتوغرافية. لأن المادة الروائية بتفصيلها هي عالم يتخلق من جديد في ذات الكاتب بما تمليه مشاعره ومواقفه وحساسياته.

والذاكرة تغدو في الكثير من كتابات المنفى إعلان هوية وانتساب، انتساب لا إلى العراق ككل بل إلى مدينة محددة، أو بقعة عاش فيها الكاتب مرحلة من حياته. ويمكننا أن نلحظ زيادة نسبية في عدد الروايات التي تختص بمدينة واحدة في العراق دون أن يطل مشهدها على عالم أبعد من هذه المدينة وبعضها يحصر عالمه في بيئة محددة من هذه البقعة كأن تكون أريافها أو مناطقها الشعبية. فلدينا روايات عن البصرة وبغداد وكركوك والانبار وكربلاء وأرياف كردستان، وجميعها تعزز محاولة الكتاب خلق خصوصية فنية عبر الإيغال في الخصوصية المحلية التي توظف فيها الذاكرة الشخصية وذاكرة المدينة ومتخيلها الشعبي.

ربما تدلنا رواية جنان جاسم حلاوي «ياكوكتي» عن هوية الانتساب إلى الماضي بموروثه الثقافي، وبطريقة إعادة تشكله في منظومة من الرؤى والمعتقدات. إن قدراً من الحماس المشوب بنبرة الفخر المضمرة في هذا العمل يظهر في بنية تشكل المدينة الأبدية، الرمز الكلي، أو المكان الذي يبدو أكثر ثباتاً من كل ما يموج فيه من اعتمال وحركة. والرواية التي يكتبها حلاوي عن مدينته البصرة، محاولة في التنقيب داخل المكان بتفكيكه إلى جزيئات صغيرة.

تقنيات الرواية تعتمد أسلوب سرد يستخدم فيه الكاتب مجسات السمع والشم واللمس، وهي مجسات ذات فاعلية تأويلية تبدو لشدة استغراقها في الوصف التفصيلي أقرب إلى بحث في جغرافية هذه المدينة، صورتها كما تبدو كأرض ثابتة ساكنة تمر الخلائق عليها فتتغير وفق قوة حضور هذه التضاريس.

إن من يتابع هذا العمل عليه أن يجد متعة في تفتيت الموجودات إلى أجزاء صغيرة لإعادة تشكلها. والكاتب قدر ما يستغرق في الوصف التفصيلي للمكان، يبحث في النموذج النمطي للشخصية الذي يختزل تضاريس كثيرة من تاريخ وملامح أبطال مدينته، فيبدون لشدة ابتسارهم وسائل إيضاح في تثبيت مقولة الكاتب أو ثيمته الروائية أو مقولة المدينة التاريخية.

ومن قاع شط العرب يبدأ جنان جاسم حلاوي وصفه المخلوقات الهلامية التي تسكن هذا الخليج المائي، وكأن كتابه يفتح على متخيل بدء العالم.

الطابع الإخباري السردي يتكشف عن مشهد لعالم سحري، عالم الدهشة الأولى الذي ينقب في تكوين المخلوقات بشكلها البدئي، الزواحف والطيور والأسماك التي تبدو في مشهد القص وكأنها تختص تاريخاً ما زال ماثلاً لأناس هذه المدينة الذين حلوا فيها بعد أن سكنت أرواحهم في قاع هذا الشط. فيستعيد الراوية عبرهم الماضي ساكناً، كل حركة فيه تمضي كما تمضي الصور المتحركة في المصباح السحري، غامضة لا تظهر منها هيئاتها العامة «كلهم يحومون بصورهم السرابية وقد انفصلوا عن ماضيهم المتعب، فتلبسوا مسوح الأشباح الحاضرة».

فبدء الخلق لهذه المدينة يأتي على شكل مسخ للكائنات البشرية أو عودة إلى الطينة الأولى للتكوين، التقاء الأنثى بالذكر في سيرورتهما الهلامية التي تمحو الصورة الإنسانية لتحل محلها صورة شعرية مكثفة لذلك العهد الذي يؤلف أبدية هذه المدينة، أو ديمومتها وقوة انبثاق دورة الحياة ومواتها فيها.

ويتيح المشهد الساكن في حركة الرواية لصوت الراوية أن يمعن في الوصف، مذكراً بأنضج تجربة قصصية عراقية أسس عبرها محمد خضير معالم فن فيه اختلاف جذري عن كل من سبقوه إلى هذا الميدان. وحلاوي منذ بدأ تجاربه الأولى في القص كان لصيقاً بتجربة ابن مدينته بمكونات عوالمها وبلغتها ومناخاتها، وهو في هذه الرواية منتبه إلى دورة الزمن التاريخي كخطاب ايديولوجي، يلتقط عبره مسار الأحداث والشخصيات. فمن زمن الباشوات والأغوات، إلى الزمن الهامشي أو زمن الأبطال المهمشين الذين يتولون عبر مسار الرواية محاولة كتابة هذا التاريخ وتغيير متعارفاته.

وعبر شخصيته الرئيسية يتحرك الزمن الذي يسميه زمن سلمان العبد أي زمن الصعاليك والفقراء في هذه المدينة، ماراً بلوحة بانورامية لمدينة يحل فيها الأغراب من كل ساحل ومكان يتقاسمون هواء البصرة المحمل بالرطوبة والحر والمنذر بانفجارات لا تبقي على سكون أو ركود. وعندما يبلغ شط العشار نهاراً في الضفة التي حل فيها الانكليز كفاتحين، يقدم سيرة المقاومة الشعبية لهذا الحضور الجديد، وهي سيرة غائمة في منطوقها الشعري متحلية بأفعال التورية والاستعارات. وفي دورة انتقاله من الليل إلى النهار حين يصفي الناس الحساب مع المستعمرين، يدخل إلى مشهد الجسر الذي يعبره القارىء إلى تاريخ جديد هو المرحلة الملكية، عندها يلوح الانقسام الطبقي على أشده بين ضفتي العشار. هنا جنة الباشوات والأغوات والطبقة المرفهة التي تستقبل الملك، وهناك الفقراء والعامة التي تتفرج على أعراس هذا الاستقبال. وتظهر شخصية داود العبد الأعور التي تنذر بخراب البصرة، وهي انتقالة يستطيع عبرها المؤلف أن يلم بأطراف أفكاره المبعثرة ومتخيل مدينته الشعبي، مازجاً بينها وبين التاريخ الحديث الذي يوقت لظهور الفكرة الماركسية في المدينة مطاردة من قبل الشرطة والقوى المحافظة، والتي تنتهي بخطاب الاستشهاد حيث تتماهى فيه شخصيتا علي بن محمد قائد ثورة الزنج وعلي الحمداني أو علي الأعرج الذي يقتل في مطاردة للشرطة.

وتحار رواية «ياكوكتي» بين مزاجين أو وجهتين: مزاج بحثي تنقيبي يتوخى الدقة ومتعة الاكتشاف ولا يعتمد على الذاكرة الشخصية فقط بل الذاكرة المشاعة عن المدينة بأجناسها المختلفة وثقل حضورها التاريخي، والمزاج الآخر الذي يمكن أن نتلمس فيه خفة سياحية وطرافة. إن حرص الكاتب على أن يدهش القارىء بأعاجيب الحكايات وغرائب الحالات وإسرافه في المضي إلى العوالم السحرية، أضاع جانباً من الجهد المعرفي المضني الذي بذله على امتداد صفحات طويلة. والذي يهمه هو أن يصوغ من مدينته أسطورة ينوب فيها الخيال عن الحقيقة. فالذكريات ينبغي أن تستقر في عالم حلمي على القارىء أن يأخذه بأقصى حالاته التغريبية لكي ينزع عنه الإلفة ويعطيه حق قدره.

إن نظامه التخيلي يتردد بين مواقف الهجاء وأسلوب الرومانس والهزل

وفانتازيا الشعر والمحاكاة لأدب السيرة، وجانب منه مشروط بفكرة تعدي النص أي أن النص يتعدى ذاته ليبني صلاته بمحاور دلالية عبر نصوص أخرى، فهناك مصادرة مختلفة وفق الكاتب في جانب من عمله على توظيفها ضمن نسيج روايته ليخرج منه بخطابات يتقاطع فيها الإيديولوجي بالاجتماعي بالتاريخي بالخطاب اللغوي، فمن إشارات القصص الشعبي وألف ليلة وليلة إلى النصوص الدينية والأغاني والرؤى الأسطورية إلى ما أنتجته المخيلة الشعبية من أفكار وزوايا التقاط تتحول في هذه الرواية إلى محكي تخيلي للكاتب ذاته يبحث من خلاله عن لغة طليقة تملك زمام الانتقالات وتعمد في بعض من مواقعها إلى إظهار سايكولوجيا الشطار والعيارين داخل النسيج الأسلوبي للقص.

هذه الرواية استغرقت من الكاتب جهداً وصبراً يعكس قدرة على إدارة مشروع روائي لا يستخف بالرواية ولا يعتمد الحدوس والتصورات السهلة عنها.

ويمكننا أن نتلمس عبر رواية أخرى لكاتب من جيل آخر هو فاضل العزاوي ذلك الميل إلى أن يرى إلى مدينته بكل ما يملك من قدرة على أن يرفع عنها قدسية تبجيل الماضي أو الحنين إلى المكان الأول. فاضل العزاوي في روايته «آخر الملائكة» يظهر نزوعاً إلى غرائبية الطرح وفنتازيا الحالات في استعادة حالة مدينة مثل مدينة كركوك. ولكنه يستخدم ذاكرته الشخصية لتصوير مشهد مدينته بكل ما تملك عدته من سخرية وهزء بتاريخها وبشخصياتها. وهو لا يهتم بتحديد معالمها وتضاريسها إلا بالمقدار الذي يخدم مقومات العمل الروائي الذي يقوم على الوحدة والتماسك ونمو الشخصيات واكتمالها، في حين يقوم عمل جنان جاسم حلاوي على التشظي لا الوحدة والتهرب من توضيح معالم أبطاله باعتبارهم ممثلين لمقولة عن تاريخ مدينته ترجح اعتقاده بمن هم الأجدر بكتابة هذا التاريخ. وقدر ما يوكل حلاوي إلى اللغة مهمة أساسية في صياغة بنية روايته، يهمل العزاوي البناء اللغوي باعتباره وسيلة تعبير لا تشغل القارىء عن مقاصده الأخرى التي تدخل المتعة بين أهم مكوناتها، وهذا يندر أن يتحقق في رواية عراقية.

يبتعد فاضل العزاوي في روايته عن فكرة التبرير الأخلاقي للمقولات والخرافات الشعبية، فما هو منظور في النسيج الاجتماعي يحمل في داخله عنصراً مجوفاً يتفجر في الرواية على هيئة أفعال خرقاء يضعها المؤلف بصيغة تهكم قاس

مسترسلاً في الهجاء إلى حدوده القصوى. ولا يبدو مسار القص بقدرته الفائقة على العبث بالتاريخ وجعله أهزوءة، سخطاً أو ألماً أو تأسياً على هذا الماضي، فكاتب مثل العزاوي لا تحركه دوافع وجدانية أو عاطفية، بل هو يمضي بدافع عقلي إلى الكشف عن تلك التواريخ المشوهة لمدن تتغير أهواء أناسها ومواقفهم دون أن يطال هذا التغيير جوهر المعتقدات ومنطقها. ذاكرته تراكم بحثه في منطق الخرافة الذي يدير هذا العالم الصغير ودوافع اجتماع الناس واتحادهم في فعاليات جماهيرية. فالأساطير والحكايا الخرافية تتحول في هذه الرواية إلى محكي مرتجل، نوع من الكوميديا الشعبية التي لا تدعنا ننزلق إلى حالة من الحزن أو الإحساس بتراجيديا وضع ما. إن على القارىء أن يمنع نفسه من التأمل في مغزى تلك الغفلة التي يعيشها أناس هذه المدينة، لأن الكاتب يتحرك في فسحة من الحرية التي تمكنه من التهرب من منطق التبعية ضميرياً والشعور بمسؤولية الحنين والمواطنة أو مشكلة الانتماء الذي يترتب عنه منطق المحاكمة العقلية لمسببات ما آلت إليه حال هذه المدينة ذلك الذي اعتاد الكاتب المنفي أن يبقى أسيره.

فاضل العزاوي في هذه الرواية لا يريد أن يصنع كوميديا سوداء كما قد يتراءى، بل هو يستعيد الذاكرة الجمعية على هيئة رواية هزلية. والفرق بين الاثنين، بحسب برغستون، هي خلو الثانية من بعدها المأساوي وعبثها بالأفكار والتصورات عبثاً طفولياً، في حين تشترط الكوميديا السوداء تأملاً في الحالة. كما أن من الخطأ أن ننسب رواية العزاوي إلى ما يمكن أن نسميه الواقعية السحرية، لأن مقولاتها الأساسية تقوم على تسفيه عالم يخلط بين الواقع والخيال فهي تشوه نماذجها بالمبالغة في إظهارهم على هيئة كاريكاتور يتنكر فيه المجتمع والأفراد ليؤدوا أدواراً قراقوزية.

الأزمنة والأماكن في هذه المدينة خرافية قدر ما هي واقعية، وواقعيتها تتبدى في رصدها محطات حقيقية في سيرة مدينة كركوك: الانتفاضات والحركات الدينية والأحزاب السياسية والتكتلات والثورات وسيرة الأفراد وتطور المدينة، وهي محسوبة بدقة، ولكنها تظهر على شاشة كما يظهر خيال الظل في مسرح بدائي. فالكاتب غير مهتم بتجليات الحالة الإبداعية للخيال الرومانسي، تلك التي تتدخل فيها العاطفة والوجدان وجمال اللغة. صنعة الأدب النخبوي الذي يتمكز على

نسيج من الرمز والدلالات ليظهر الجمال الخفي للواقع، فهو معني بصياغة ملحمة تتندر بمادة الواقع بطريقة المبالغة في إظهار عيوبه.

ما من طقس ديني أو سياسي، فردي أو جماعي مرت به مدينة كركوك، كما بقية مدن العراق، دون أن يرصده الكاتب بخفة ومرح، مستفيداً من كل ما من شأنه أن يتحول إلى شاذ وغريب ومستظرف في أفعال هذه المدينة: مراسيمها ونذورها، تظاهراتها وتجمعاتها، حروبها وأخلاقها تتحول إلى مادة للتنكر المضحك الذي يبعث على السخرية.

الشخصية الرئيسية حميد نايلون، لنلاحظ مفارقة الاسم، تمضي به الأيام من سائق في شركة النفط الإنكليزية إلى قائد لثورة مسلحة وسجين وبطل سياسي ومعجزة أرضية. لكل بطل من أبطاله معجزة ما، تتوجه قائداً ومنتخباً من قبل الجماهير. وكما هو حال الشيوعيين ورجال الدين وقادة الأحزاب اليمينية والضباط يصنع لهم الكاتب ملمح أبطال للمهاة عابثة. فكرة البطولة الجماعية والفردية في هذه الرواية هي الهدف الذي توجه الرواية سهام الهزء إليه وتعبث به. إنه يهجو أناس مدينته وعبرها يهجو التاريخ العراقي مؤكداً مزاجاً روائياً فيه الكثير من التفرد والخصوصية، فهي رواية ممتعة تشد القارىء إلى آخر جملة فيها عبر بناء محكم يتابع نمو الشخصيات والأحداث والأماكن والأزمنة بدراية وتمكن.

العودة إلى الواقعية أو الإخلاص للبيئة الأولى

ضمن السياق الروائي العراقي في الخارج تبدو العودة إلى الرواية الواقعية أسلم تعبير عن مفهوم الإخلاص للبيئة واحتفاء المهاجر بوطنه. لذا ظلت الواقعية تعاود الظهور في الرواية التي كتبت في المنفى وبأشكال شتى. ونزعة إظهار محلية الأدب والتصاقه ببيئته الأولى تقتضي في جانب من جوانبها، تصوير هذه البيئة بأمانة وبأكبر قدر ممكن من أدوات المحاكاة للواقع. فالعمل الروائي في نزعته الواقعية أو الطبيعية في أحيان، يحقق القدرة على توضيح الغاية منه كرسالة وفاء ومحبة للبيئة الأولى. كما يأتي ضمن أهداف الرواية التي يكتبها المهاجر هدف آخر هو إعادة اعتبار للصيغ الكلاسيكية في الكتابة التي تعاني من ضعف في التقليد

الروائي العراقي.

التاريخ الروائي العراقي يفتقد إلى ما يمكن أن نسميه التأسيس الكلاسيكي للرواية الذي يقوم على مشهد للقص شمولي وفي الوقت ذاته تفصيلي ينقب في الخصوصيات المنوعة للبيئات العراقية. فكانت المحاولات الروائية إلى الستينات أقرب إلى القصص الطويلة منها إلى الروايات، التي لم تشبع ذلك التنوع الخصب في المجتمع العراقي، والكثير من التجارب التي لحقت هذا التاريخ كانت تطل على مشهد محدود من بيئات معينة.

فطبيعة التنوع الجغرافي والاجتماعي للعراق بإثنياته المختلفة لم تظهر إلى اليوم في رواية واحدة، وبقيت التجارب الروائية بصيغها التقليدية والحديثة لصيقة بالمعرفة المحدودة للكتاب أنفسهم ببيئاتهم الأولى. وحتى الذين حاولوا الخروج إلى فضاء أرحب من حاضناتهم الاجتماعية الأكثر خصوصية كانوا يتحركون على مسافة تنأى بهم عن المعرفة الدقيقة بمكونات هذا الواقع الجديد.

وإن كان لنا أن نتصور أن الرواية من بين الوسائل الناجحة التي تدلنا على الطبيعة الاجتماعية لبلد معين، وسايكولوجيا أفراده وجموعه، فإن ما نشهده الآن من محاولات الكتاب في أداء يمعن في إظهار واقعيته فنياً، يأتي في سياق تلك الرغبة المحمومة لتصوير الحياة بدقة دون تداخلات الفنون الروائية الجديدة التي قد يظن أنها تحرف الكاتب عن رسالته. وسواء أصاب ذلك التصور هدفه أم بالغ في التعويل على هذا الأسلوب، فهو في رواية مثل رواية المنفى، أدى وظيفة استكمال الغاية التي حاولت الرواية العراقية منذ بداياتها التركيز عليها، وهي أن تكون أمينة للواقع.

في الخارج نستطيع التعرف على طيف من التنوع الخصب في بانوراما الحالة العراقية وعلينا أن نقرأ تلك الروايات على أنها شهادات على غياب الوطن، وحضوره على أشد ما يكون في وجدان الكتاب وتجلياتهم الإبداعية.

لنحصر محاولتنا في هذا الميدان على قراءة رواية «أطول عام» لزهدي الداوودي الصادرة في ١٩٩٤. والداوودي كاتب كردي أصدر مجموعات قصصية وبحوثاً وترجمات عن الألمانية. وهذه أول رواية له، صدرت بالألمانية وبالعربية في وقت

متقارب. وهي تقدم إلينا مشهداً اجتماعياً عراقياً كان غائباً عن إمكانية مقاربته روائياً حيث تجري أحداثها في شمال العراق، في كردستان التي تمتد على أرض جبلية تطبع أناسها وعاداتهم وطقوسهم بطابعها الخاص. زهدي الداوودي في روايته يمعن في إظهار الطابع المحلي لمنطقة تمتد في وادي كفران، أحد المعابر التي تربط كردستان العراق بالموصل.

وتتوضح قدرة هذه الرواية على أن تنقل عبر وحدة بناء كلاسيكي متماسك، طبيعة الحياة الجبلية في تكونها الاجتماعي الأول من مجموعة بدائية أقرب إلى حياة الترحال والبداوة، إلى مجتمع متوطن يمد صلاته مع المدينة الحديثة.

يدخل زهدي الداوودي في عمله هذا إلى الكتابة الروائية بعدة المتمكن من مادته فنياً ومعرفياً. ومع أن عربيته تخذله في بعض المواقع، إلا أنها تأتي في سياق لا ينبو عن جو الرواية العام الزاخر بعالم فطري يحفل بالجمال والبساطة والانسياب.

يمكن أن ندرك الجهد المعرفي المبذول في هذه الرواية التي ترقى إلى بحث سوسيولوجي دقيق في طبيعة هذا المجتمع ومكونات قواه البشرية وطقوسه وعاداته وأمزجة أناسه. فالكاتب يبدأ من مراحل تشكل مقوماته الاجتماعية في ظل الدولة العثمانية وصولاً إلى المرحلة اللاحقة بنشوء الدولة العراقية، مسلطاً الضوء على طبيعة التحالفات العشائرية ومفاهيم الناس ودرجة تقبلهم لفكرة التحديث المديني وولائهم للمجتمع الأبوي، معرجاً على مكانة النساء والمحاربين والرؤساء والعامة. وهو يمضي في تفصيله إلى مأكلهم ومشاربهم وأسلوب إنتاجهم وطرق إدارتهم لفكرة العيش والتوطن. دون أن يهمل التفصيل الدقيق للطبيعة التي يعيشون في كنفها بما تحويه من أنهار وجبال ووديان وحيوانات. وتشكل النماذج البشرية في تلك الواقعية المفرطة في تصويرها حالة الناس أداة من أدوات القص الناجحة التي تختصر تاريخ منطقة تعيش على الفطرة والبساطة وتحاول الاحتفاظ بقيمها الإنسانية داخل كيان مصغر من كردستان. ومع أن أحداث الرواية لا تعتمد على الذاكرة الشخصية باعتبارها جرت في فترة تسبق بداية هذا القرن وتمتد إلى مطلع عشريناته، بيد أن من المفترض أن المؤلف مزج بين معرفته الشخصية بطبيعة مجتمعه وبين الوقائع التاريخية والبحوث الأنثربولوجية

عن مكونات هذا المجتمع. وكانت ملامح الشخصيات بقوة حضورها الإنساني أشد قرباً من الواقع دون إسقاط فكري أو محاولة لتقديمها ممثلة لنموذج أدبي جاهز.

زوراب كبير عشيرة وادي كفران يمثل الأب الرؤوم الذي يستخدم عقله بحكمة لصيانة الحياة والمحافظة على كيان المجموعة التي يقودها، وهو يتوج ابنه أبرز المقاتلين رئيساً للعشيرة بناء على مطلب من الباب العالي الذي توصل إلى أمر تنظيم صيغ ثابتة للتعامل مع مناطق نفوذه ولتسهيل جباية الضرائب، وعبر تلك الرغبة التي ينظر إليها الكاتب من زاوية التقاط تتجنب الخوض في أمر الصدامات الاجتماعية الكبيرة، وترى إلى الحالة باعتبارها جزءاً من حركة التطور الطبيعية، تجري أحداث روايته معتمدة الحوار في توضيح معالم الشخصيات وفي ردود أفعالها. ويستخدم مجالس السمر واللقاءات العائلية وطقوس الأفراح في تسليط الضوء على نوازع الناس وأفكارهم ومعتقداتهم. وتحتل علاقة المرأة بالرجل أو العلاقات الجنسية جانباً مهماً من روايته. وبمزاج فيه شيء من المرح الخفي يتعرض إلى الحياة البسيطة لهذا المجتمع الرعوي الزراعي الذي يتعرف صبيته على الجنس مع الحيوانات ويدخلون باكتمال رجولتهم في طقوس الحب الرومانسي مع المرأة في الحقول وبين فسحات الأوقات الهانئة. ويسجل دهشتهم الأولى عند الدخول إلى الأماكن الأكثر تمدناً من قراهم الجبلية الأولى.

إن قارىء هذه الرواية يتعرف على كاتب يستطيع أن يوحد بين مزاجه الشخصي المنبسط دون تكلف، ومزاج الرواية الذي يحفل بالنماذج الإنسانية الأقرب إلى حياة الفطرة والعفوية، وهذا التوحد يجري دون شك عبر تفهم عميق في بساطته لأناس بيئته ومحبة وحنين يمكن أن نتلمسه في كل سطر كتبه عن هذه البقعة التي قادنا إليها كدليل يملك مفاتيح شعابها بالمعرفة والحدوس.

العبور إلى الضفة الأخرى

من النادر أن نجد رواية عراقية كتبت في المنفى تنطلق من مكان إقامتها الجديد، وتتعرض إلى المشكلات الراهنة لوضع الهجرة ومنطقها الشائك. لأن تحقق الشعور بالنفي عند المهاجر يعادل فنياً في أغلب الأحيان بالعودة إلى

الماضي، أما الحاضر فهو زمن طارىء أو مؤجل أو غير محسوب لأنه زمن انتصار وحسب. وعلى ندرة الروايات التي كتبت عن المكان الجديد، إلا أن أكثرها نظر إليه استطراداً باعتباره محطة تماس انتقالية لا يمكن التثبت من قيمتها في حياة الماضي الأكثر توطناً في ذات الكاتب.

«الإله الأعور، أو غزل سويدي» لسلام عبود التي صدرت في ١٩٩٥ تتميز عن سواها بما تذهب إليه من جرأة في خوض موضوع الهجرة مقلبة إياه من أوجه مختلفة، وهي الرواية الثانية للكاتب بعد «سماء من حجر». والإله الأعور بحسب ما يوضح سلام في هامش الرواية كبير الآلهة في الأساطير الاسكندنافية، رهن إحدى عينيه بحثاً عن الحكمة فسمي بالإله الأعور، فاستخدمها الكاتب بتوفيق كبير في تورية توضح النظرة التي يرى فيها أبطال روايته إلى موقف الأوروبي أو السويدي على وجه التحديد من موضوع الهجرة والمهاجرين. وهي كما يعتقد هؤلاء القادمون إلى السويد نظرة مزدوجة وناقصة وتفتقر إلى العمل الإنساني أو هي عوراء إلى شئنا الدقة بحسب هذه التورية.

ينقل إلينا سلام عبود في هذه الرواية ليس فقط أجواء المهاجرين وإحساسهم العالي بورطة العيش في بلد جد مختلف عن بلدانهم، بل تدخل روايته إلى عوالم أخرى أوروبية خالصة لتلتقط ما يحتمل فيها من مشكلات وأهواء ونوازع وأمزجة. يقدم الكاتب عبر تلك الانتباهة شخصيات أوروبية نابضة يحيل إلى القارىء أن من الصعب أن يتوصل كاتبها إلى معادلة التماس معها فنياً دون معايشة حقيقية. ولعل الفصل التي تسلط الضوء على هذا العالم، بما تملكه من قوة بناء وقدرة كاتبها على إدارته فنياً، تشكل إنجازاً روائياً جديراً بالانتباه. فكل الروايات العربية التي حاولت في هذا المجال ظلت شخصياتها الأوروبية تعاني من مشكل المسافة الفاصلة بين صورتها الحقيقية وإسقاطات المخيلة العربية عنها. ومع أن الكاتب غير معني بتقديم الأمثلة الإيجابية وربما حدد زاوية التقاطه بما يخدم إحساسه المكثف بالجفاء وبالانفصال عن هذا المحيط وعدم قدرته على أن ينظر إليه نظرة مسترخية أو مهادنة، وربما بالغ في إظهار ما يمكن أن نسميه سلبيات هذا العالم غير المضياف، بحسب المتعارفات العربية، إلا أنه استطاع فنياً أن يخلق توازناً في بناء روايته بين عالمين لا يلتقيان في الهموم والأمزجة.

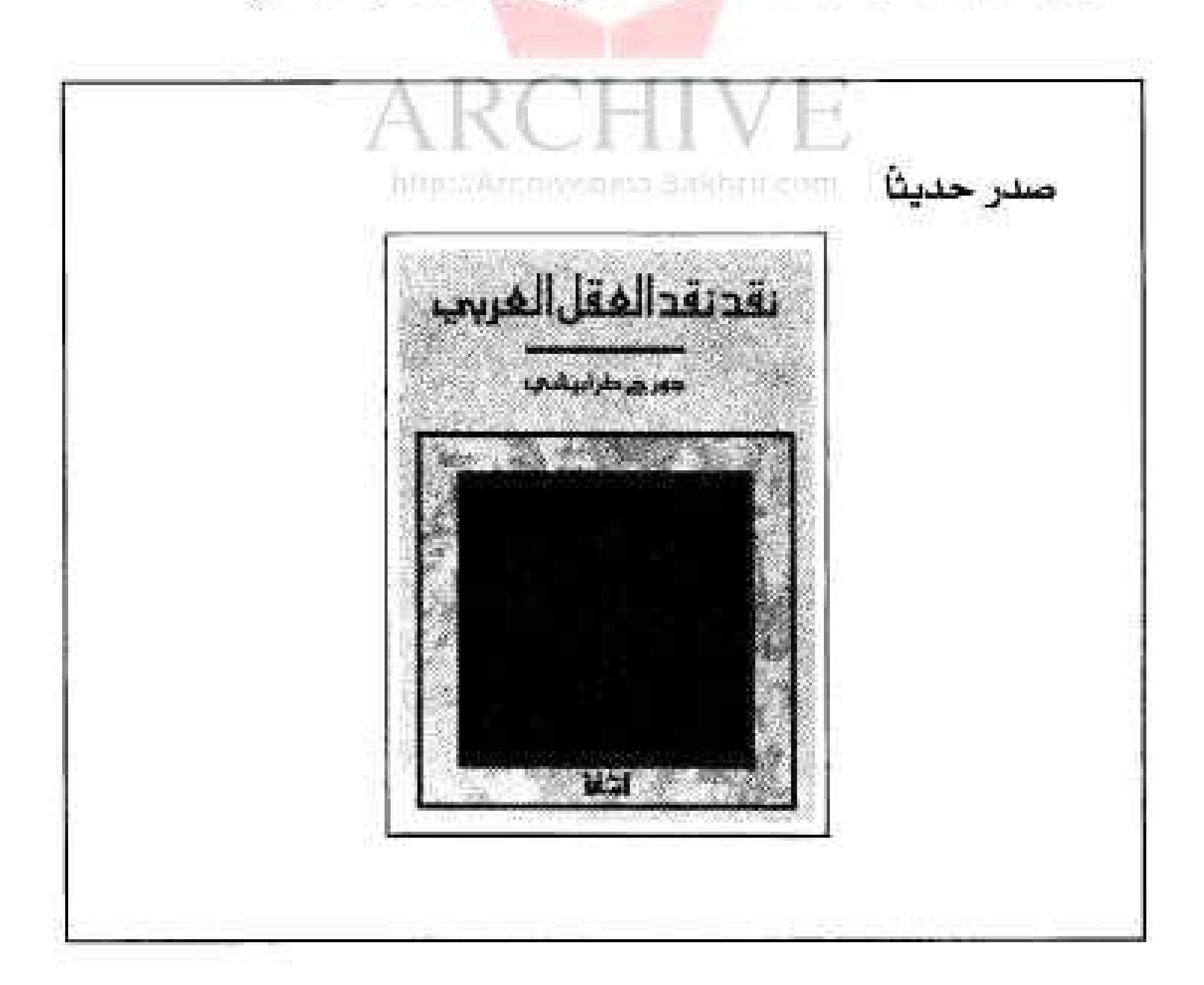
يمكننا أن ندرك أن هناك علاقات سببية تسوق تشكل عالم المهاجرين والعالم الآخر الأوروبي بمكانزم شخصياته المستوحشة داخل ذواتها وفي محيطها، فالرواية تدخل إلى هذا العالم عبر شخصية «سيف» المرأة التي تعاني الوحدة والإحباط العاطفي المتكرر فتتكسر روحها الرقيقة عند شواطئه، وفي نشدانها الإلفة والسعادة تجد التعويض على يد من يقايضون محبتها بطلب الأمان والاستقرار في بلدها. إن كفتي التوازن في تماس عالم الغربة المزدوجة يتحقق عند التقاء نقطتي التنافذ بين عالمين في شخصية هذه المرأة. وكل الشخصيات السويدية الرئيسية التي تتقدم في مشهد القص من خلال حياة هذه المرأة تعيش عالمها المصغر الذي يسورها بالوحشة والهجران.

المنفى في أحسن اعتباره، يتخذ هنا بعداً روحياً شمولياً، أمسك الكاتب بجانب مهم منه، ولكن الخيط فلت منه في مسار الرواية ليتحول إلى خطاب مطلبي يرمي إلى تحقيق المساواة بين مواطني البلد والمهاجرين. إنه معني بتسجيل الوقائع اليومية لمعاناة أولئك المهاجرين بما لا يدع الفرصة لاستكمال نمو الحدث في متوالية متوازية بين شطريها من حيث قوة الأداء، فهناك عوالم شائكة في تداخل حالاتها الدرامية تظهر جانباً عميقاً وغنياً في علاقة الشخصيات ببعضها وعلى وجه الخصوص علاقات الحب بين المرأة والرجل. وهناك عوالم أخرى تتشكل برغبة المؤلف في إظهارها كدليل على قول لا يقبل الدحض أو الاستئناف، عندما يختصر المنفى بمطالب تبدأ بمعركة بين صبيين في المدرسة ولا تنتهي بصخب المدمنين على المخدرات في العمارة السكنية لتؤدي إلى إحداث جدل ونقاشات وشرطة وشكاوى لا تستجاب.

في هذا الجانب تصبح مقولة المنفى في بعدها الروحي مهمشة والشخصيات في امتدادها الدرامي مبتسرة. ففي الجزء المشبع بوحداته الإشارية يمكن أن نستمع إلى مونولوجات الشخصيات وحواراتها بما تحويه من دلالات نفسية تمكن القارىء من أن يجد هوامش للتحليل والاستنتاج وتصبح الأحداث أدوات ربط تساعد على إضاءة تضاريس الشخصية، في حين يؤدي توالي الأحداث والشخصيات المكملة في الجانب الآخر من الرواية مهمة الوحدات الوظيفية المبتسرة التي تدل على رأي لا بد أن يقال. بيد أن الرواية في الإطار العام كوحدة

بناء تبدو على قدر من الانسجام يحقق وعياً ثابتاً بمتوالية القص الذي يدرك مقومات تشكل الزمن الروائي باعتباره وحدات منتظمة تتحرك في أمكنة تتغير مناخاتها دون أن يضطرب تدفقها الإيقاعي. فهناك حبكة تشد شخصياتها وأحداثها وتدور حولها ثيمة الرواية الأساسية. كما تتميز هذه الرواية برشاقة أسلوبها وتمكن صاحبها من لغة لا تعتمد الإنشاء الفضفاض ولا المحسنات البلاغية الزائدة. وهي تشير إلى موهبة تعد بالكثير بين الجيل الطالع من كتاب الرواية الجدد.

إن لها بين قلة من الروايات، سبق الخوض في خفايا موضوع تتجنب الرواية العراقية المكتوبة في المهجر التوغل في إشكالياته، لما له من أبعاد تتطلب معرفة بالمكان الجديد وإحساساً بالقدرة على التحاور معه والإقرار عبر هذا الحوار بأن المنفى قيمة إبداعية يراقب فيها الفنان طقوس تحوله الروحي والمعرفي.

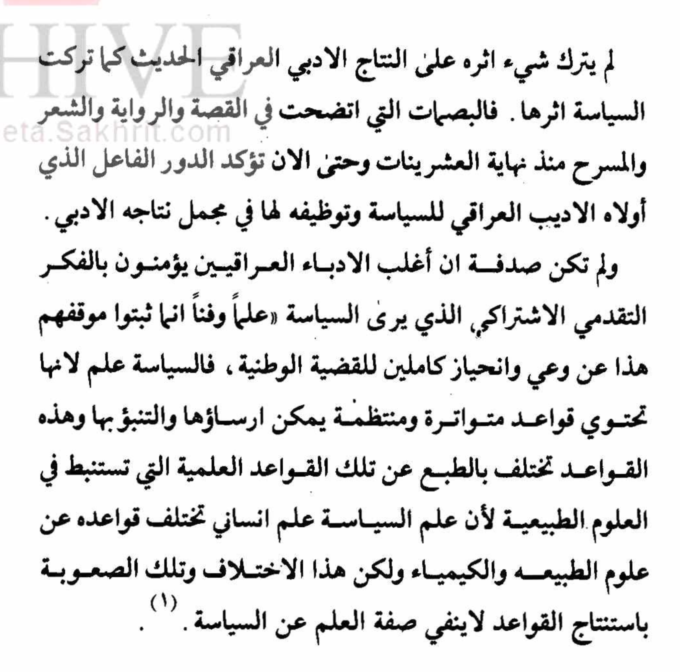




دراسة

سليمان البكري

الرواية العراقية و السياسة



لم يترك شيء اثره على النتاج الادبي العراقي الحديث كما تركت السياسة اثرها. فالبصمات التي اتضحت في القصة والرواية والشعر والمسرح منذ نهاية العشرينات وحتى الان تؤكد الدور الفاعل الذي أولاه الاديب العراقي للسياسة وتوظيفه لها في مجمل نتاجه الادبي.

ولم تكن صدفة ان أغلب الادباء العراقيين يؤمنون بالفكر التقدمي الاشتراكي الذي يرى السياسة «علماً وفناً انها ثبتوا موقفهم هذا عن وعي وانحياز كاملين للقضية الوطنية، فالسياسة علم لانها تحتوي قواعد متواترة ومنتظمة يمكن ارساؤها والتنبؤ بها وهذه القواعد تختلف بالطبع عن تلك القواعد العلمية التي تستنبط في العلوم الطبيعية لأن علم السياسة علم انساني تختلف قواعده عن علوم الطبيعه والكيمياء ولكن هذا الاختلاف وتلك الصعوبة باستنتاج القواعد لاينفي صفة العلم عن السياسة.[1]

والسياسة أيضاً فن لانها تعتمد الدقة في اختيار التوقيت بطرح مقررات معينة في فرص مناسبة لغرض توفير عنصر النجاح من أجل تحقيق هدف معين سواء أكان مرحلياً أو نقلة بالاتجاه الاستراتيجي.

ان مايهمنا في هذه الدراسة هو القاء الضوء على الأثر الذي تركته السياسة في النتاج الروائي العراقي والطريقة التي عالج فيها المبدع هذا الجانب الحيوي من الواقع الذي تصدر الصراعات العنيفة مع الانظمة العميلة والدكتاتورية وطبع النضال الشعبي بطابعه الثوري العنيف المستمر بالدينامية المتواترة حتى تفجير ثورة السابع عشر من تموز عام ١٩٦٨.

ظل النتاج الروائي العراقي ضئيلاً اذا ماقورن بالشعر وكان لصدور رواية جديدة أثره الكبير في الوسط الادبي والثقافي حيث يتردد صداه في المنتديات الادبية ويناقش في الصحف اليومية.

ان الرويات القليلة التي صدرت في القطر منذ العشرينات وحتى الان ارتبطت بشكل أو بآخر في السياسة كما سنرى بعد قليل عندما نتناول عدداً منها بالعرض والنقد والتحليل.

الا ان الرواية العراقية لم تستطع ان تحتوي الصراع السياسي وحركة المجتمع الدائبة نحو التحرر الا في السبعينات حيث تناولت محاور عدة منها قضية المواطن العراقي ودفاعه عن حريته السياسية والاقتصادية وايمانه بالثورة ورفضه للحكم الرجعي وصراعه من أجل تحقيق أمله بالتغيير عن طريق الثورة والتبشير بالعدالة الاجتماعية والسير في طريق الاشتراكية.[2]

ازاء ذلك فقد ارتبطت الرواية السياسية في العراق بالضرورة

بقضيـة معينـة طرحت نفسهـا بزمن اتسم بحدث سياسي حتى بتنا نستطيـع ان نتعـرف على ملامح فترة سياسية من خلال رواية معينة عالجت حدثـا ارتبـط بتلك الفترة «كالنخلة والجيران» لغائب طعمة فرمـان فنتعـرف من خلالهـا على الآثـار السلبية التي تركتها الحرب العـالميـة الثـانية على حياة المواطنين العراقيين،والانهار لعبد الرحمن مجيد الربيعي،التي تلقي الضوء على الاضراب البطولي والمظاهرات العنيفة التي قام بها الطلبة وجماهير الشعب رداً على هزيمة حزيران العسكرية ودور النظام العارفي في تكريس الهزيمة .

في هذا السيـاق لاتطمـح هذه الـدراسة في تغطية كافة الروايات السيـاسيـة الصـادرة في العـراق وانـما تكتفي بنماذج معينة من أجل توضيـح أثـر السيـاسة على الرواية العراقية ، وحسب اعتقادي فأن النماذج المختارة تفي بالغرض المطلوب .

من المؤشرات الواضحة في روايتنا الشابة ذات الطابع السياسي ان كتابها من الروائيين الذين كانوا طرفا في الاحداث السياسية التي مرت بالـوطن في أعقـاب ثورة الـرابـع عشـر من تموز عام ١٩٥٨ وعنـدمـا ازيحت الظـروف غير الطبيعيـة وبدأت الحياة تأخذ مجراها الصحي بعد ثورة السابع عشر من تموز عام ١٩٦٨ عاد الروائيون الى صفحات حياتهم الماضية يكتبون عنها [٣].

فظهـرت روايـات مثـل «الـوشم» و «الانهار» لعبد الرحمن مجيد الربيعي و «الاغتيال والغضب» لموفق خضر و «المناضل» لعزيز سيد جاسم و « شقـة في شارع ابي نؤاس» لبرهـان الخطيب و «مـدار الاشيـاء المـرفـوضـة» لسليـمان البكـري و «ضجة في الزقاق» لغانم الـدبـاغ و «المسـافة» ليوسف الصائغ،وتماس المدن» لنجيب المانع و «عرزال حمد السالم» لعادل عبد الجبار و «الطيور» و «الجذور» لمهدي النجـار و «يبقى الحب علامـة» لمحي الـدين زنكنة و «تلك الشمس كنت احبهـا» لعبـد الستـار ناصـر و «النهـر» لنـاجـح المعمـوري و «الخـراب الجميـل» لاحمد خلف و «ربيـع في صيف ساخن» لعبـد عون الـروضـان و «انسـان الزمن الجديد» للدكتور عمر الطالب و «النهـر والـرمـاد» لمحمد شاكر السبع و «الايام الطويلة» لعبد الامير معله و «القلعة الخامسة» لفاضل العزاوي وحين نلتفت الى الماضي السيـاسي للعـراق نراه قد توهـج بفعـل أحـداث سيـاسيـة كبرى وانتفـاضـات جماهيريـة واسعـة باتت تشكـل تاريـخ العـراق كله وأضحت مراحـل سيـاسيـة يشـار اليهـا في تاريخنـا المعـاصر ، وقد


عبدالرحمن الربيعي

ارتبطت الـروايـة العـراقيـة بهذه المراحل كنتيجة طبيعية لتأثر كتابها بالاحداث السياسية وموقفهم منها ووعيهم لابعادها فكانت «رواية الحقبة» كما أشار الدكتور علي عباس علوان واعتبرها ظاهرة سلبية تسجن الأبطـال باقفاص تاريخية لتقترب من الرواية التسجيلية التي تحول الـروائي دون وعي منـه وهـو مشدود للفترة التاريخية الى دور المؤرخ ناسياً دور الفنان العظيم [٤].

واعتقـد ان الطـرح الانساني والتعامل الصادق مع الحدث ينفي تلك السلبيـة التي أشـار اليهـا الدكتور الناقد خصوصاً اذا ما انتقى الـروائي أدواتـه الفنيـة ممتـزجـة بوعي وفهم دقيقين لطبيعة المرحلة فيعمـل على كشفهـا واضاءتها هذا فضلاً عن أن تسود رواية الحقبة في الظـروف التي مربهـا القطـر والتي يمـر بها اليـوم شيء يجعل من روايـة الحقبـة والـروايـة السيـاسية بالذات اداة نضالية ضد مظاهر التخلف في الصراع مع الاستعمار والصهيونية .

ان بواكـير الاهتـمام بكتـابـة رواية سياسية بدأت في عام ١٩٢٨ بروايـة «جـلال خالـد» لرائد القصة العراقية محمود أحمد السيد لأن الـروايـة تتمكن ان تعبر عن هموم الانسان وطموحه في حياة كريمة أكثر مما تستطيع ان تقدمه القصة القصيرة في هذا المجال وان الرواية كما يرى الناقد «ميشال بوتور» في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة» هي تعبير عن مجتمع يتغير ولا تلبث ان تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي انه يتغير [٥].

وقـد ادرك الروائي العراقي هذه الحقيقة فكتب محاولات روائية اتسمت بالاهميـة والـوضـوح واعتبرت بداية أصيلة مشرقة للرواية العـراقيـة فـ «جـلال خالـد» ناقشت بنفس تقـدمي وبعلمية قضايا المجتمـع العـراقي ابـان تلك الفترة ـ الاحتلال البريطاني للعراق ـ وطـرحت مثـلاً حق العـمال بالاضـراب من أجـل تحسين ظروف

عيشهم وتحقيق مكاسب مشروعة تؤمن حياتهم ، كما ان محمود أحمد السيد المثقف الواعي استشرف في روايته الايام المقبلة وبشر بقيام ثورة تطرد المحتلين الاجانب وفيها اشارات متعددة الى الوحدة بين الاقطار العربية وقيام الدولة الكبرى . كما ان الرواية تطرح أيضاً قضية المرأة وضرورة انعتاقها من التقاليد الرجعية وفتح مجالات الحياة الرحبة أمامها ، وقضايا اخرى طرحتها الرواية مازالت تكتسب أهميتها من كونها قائمة وملموسة حتى الان (٦)

ان البناء الروائي لرواية «جلال خالد» اعتمد الواقعية وتوظيف الحلم وقام المؤلف بمزج الاحداث والمواقف التي وقعت أثناء رحلة البطل الى الهند ثم عودته الى الوطن وقد اتسمت لغة الرواية بالبساطة واحتوت مضامين فكرية معبرة عن مواقف تقدمية ولم تخضع للشروط والمواصفات السائدة في تلك الفترة .

هذا الفهم المتقدم لفن الرواية وتوظيفه لمطلب سياسي جعل الروائي يبحث أهم المشكلات المعاصرة مفجراً الصراع بين الانظمة المشبوهة المغرقة في رجعيتها وبين القوى الوطنية الصاعدة و جماهير الشعب بانتفاضاتها ومظاهراتها .

فرواية «الارض واليد والماء» لذنون أيوب الصادرة عام ١٩٤٨ والتي تجمع مابين الريف والمدينة في فترة نهوض البورجوازية الوطنية وتشرُّ بها بافكار اصلاحية ديمقراطية تعكس مدى الطموح لدى هذه الطبقة الصاعدة لتحويل الافكار المجردة الى واقع ملموس يراه الناس ويتلمسه القادة . (٧)

فالقاص أيوب يعالج في روايته وضعاً سياسياً طبقياً كان سائداً في مرحلة الخمسينات بدأ بصعود البورجوازية الى سطح الاحداث ومحاولتها تسخين الصراع ضد السلطة الملكية . ان مجموعة المثقفين في الرواية تعكس واقعاً جديداً يرتبط بفكر تقدمي ضمن علاقاتهم بالفلاحين الذين يخوضون نضالاً شاقاً ضد عنت الاقطاعي والسلطة الرجعية .

ان الصدق في طرح ومعالجة الفعل الروائي في «اليد والارض والماء» جاء نتيجة فهم دقيق لقوانين الحياة العراقية ابان تلك الفترة التي كانت تخضع لعسف واضطهاد النظام الملكي وقوانينه وكان من المستحيل تجاوز هذا الوضع نظراً لضعف الجانب المعارض وعدم توفر الظروف الذاتية للقوى الوطنية للاطاحة بالنظام ، هذه النتيجة تبدو محصلة العمل الروائي وتكشف تعامل الكاتب وصدقه في توظيف واقع سياسي في عمل فني .

أما على المستوى الخاص فأن الرواية تفضح التعامل الفوقي قصير النفس بين أبطال الرواية الاربعة ممثلي البورجوازية الوطنية وبين الفلاحين حيث ان مغامرتهم انتهت الى فشل ذريع لان قيادتهم لم تكن بالمستوى المطلوب خبرة وتفاعلاً وثورية مع الآخرين .

لقد تعامل ذنون ايوب مع حدث كان هو طرفاً فيه (كما أشار في لقاء تلفزيوني مع الناقد مؤيد الطلال) لذا كانت الرواية جانباً من حياته المعروفة اتسمت بالتحريض والتمرد على النظام الرجعي اعتمد في بنائها ولغتها الواقعية والمباشرة وهو اسلوبه المعروف في كتاباته القصصية والروائية .

نتوصل من هذا الى ان النتاج الروائي العراقي المبكر استلهم السياسة في كتابة أعمال ارتبطت بقيم ثورية من أجل تغيير واقع متخلف حاولت السلطات الرجعية المتعاقبة ان تبقيه على سكونيته وتخلفه ، ان الروائيين الرواد فتحوا ممراً الى عالم السياسة لن يغلق ابداً .

ومن كتاب الرواية العراقيين الذين وظفوا السياسة في اعمالهم الروائية القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي ، وهذا ماجسدته روايته «الانهار» في تظاهرات الطلبة ضد النظام العار في الحاكم آنذاك . لقد كان للسياسة مردودها الكبير عند الربيعي بحكم وجوده ومعايشته لمرحلة تاريخية شارك فيها وكان شديد الالتصاق بالاحداث السياسية التي عصفت بالعراق .

ان «سالما» في «عيون في الحلم» منطلقه الروائي هو المناضل الذي تطارده السلطة لنشاطه الثوري فتنفيه الى قرية نائية لتحد من نشاطه و«تخريبه» على حد زعم السلطة . لكن «سالماً» وهو الملتزم بقضية سياسية وهب حياته من أجلها لم يستكن لهذا القرار بل يواصل نشاطه السياسي حتى تعتقله الشرطة وتقوده مخفوراً الى المعتقل .

ويخوض الربيعي تجربة ثانية في كتابة رواية سياسية فيقدم « الوشم» ويطلق «كريم الناصري» بطلها نموذجاً للشخصية السلبية التي تمثل السقوط السياسي في نظرة احادية الجانب ، فالانحدار الطبقي لبطله كبر جوازي صغير لايؤهله لخوض غمار تجربة ثورية والحفاظ على نقائها من الانزلاق نحو شراك النظام لذا فهو يسقط صريعاً امام أول مجابهة تمثلت في اعتقاله سبعة شهور يفضح بعدها

تنظيمـه ويمعن في كسـر اعنـاق رفـاقـه ويقـدم براءاته جواز مرور لاطـلاق سراحـه . لقـد استخدم الروائي طريقة «الفلاش باك» في البنـاء الفني لروايتـه الفني وحقق حاجـة شخـوصه في هذا التعامل الـذي قاده الى نجـاح مستعمـلاً الاسلوب الطباعي المتميز بالحرف البـارز للحـاضر والحرف العادي للماضي، وقد تجاوز فيها بعد هذه الطريقة في الروايات التي كتبها.

وتأتي «الانهـار» لتسجـل النضال الجماعي ضد السلطة الرجعية وتكون صعوداً نوعياً بعد سقوط وتأرجح في «الوشم».



«فشخصيـات الانهـار شخصيـات حيـة ومتفاعلة مع الاحداث وايجابية وليس لمجرد تبادلها الكلمات والشعارات الثورية فقلما نفعل ذلـك، بل لأنهـا تمارس صراعـاً واقعيـاً تعـبر من خلالـه عن قوى اجتماعيـة ومن ثم فانهـا تتظـافر وتشترك في النضال السياسي. انها شخصيات تنظر الى المستقبل وتسعى الى تغيير الحاضر»[8].

وعن فترة النضال السري في مرحلة الخمسينات قبل ثورة الرابع عشـر من تموز ١٩٥٨ كانت روايـات «تماس المدن» لنجيب المانع و «المبعدون» لهشام توفيق الركابي و «القمر والاسوار» للربيعي وغيرها.

فروايـة «تمـاس المـدن» تبرز الـروح الثـوريـة والدفق النضالي وتصـاعـده وقـد جسـد «المـانـع» هذا في التغيير الذي حصل لبطل روايتـه بعـد قنـاعتـه بعـدم جدوى النضال الفردي فينتمي سياسياً ويحقق تغيـيراً نوعيـاً في موقفه عبر المشاركة الجماعية في النضال، ان دعـوة «سليم الصـابـري» للوحـدة العـربيـة وكتـابتـه عنهـا باسمه الصـريـح في الصحـافة جعلت النظام يعتقله ويودعه السجن لكن هروب «الصابري» الى الخارج ومن خلال تجمع ثوري يحقق انتماءه السيـاسي في النضـال الجـماعي لأن الخلفيـة الفكـريـة «للصابري» واراءه في واقـع الحيـاة السيـاسيـة للمجتمع العراقي ودعوته لوحدة الامـة العـربية كانت عاملاً مهماً في انتمائه الذي جاء منطقياً ومتماشياً وفق معطيـات الحـدث الـروائي والنمـو الـدرامي لشخصيتـه لأن النضـال من اجـل تحقيق طمـوح ثوري عظيم كالـوحـدة العـربية لايمكن ان يتحقق عبر العمـل الفردي لان متطلبات النضال شاقة وصعبة لايمكن للفرد مهما اوتي من طاقة خارقة وقدرة فذة لايمكنه تحملها لذا يبدو النضال الجماعي عبر الانتماء السياسي ووفق منظور فكـري هو الأسـاس القـويم للنضـال من أجـل تحقيق وحدة الامة العـربيـة، لذا كان انضـواء «سليم الصـابـري» تحت راية التنظيم السيـاسي حاجـة شخصيـة وضـروريـة له من أجل استكمال المهام النضالية التي يتطلع لها والتي وهب حياته من أجل تحقيقها[9].

ويتألف أبطـال روايـة «المبعـدون» لهشام توفيق الـركـابي في نضالهم الجماعي واصراهم على السير فيه حتى النهاية حيث تتحقق مستقبليـة وأمكـانيـة تقويض النظام فمجموعة «المبعدون السياسيون» في مدينـة (بـدرة) الحدودية ومعاناة الحياة اليومية التي يعانون منها لا تثنيهم عن تقوية تنظيمهم السري داخل المدينة، وكمحصلة عملية فأن طريق النضـال يقـود العـديد من شخوص الرواية الى التحول من الجانب المضاد الى جانب الجماهير وطليعتها الثورية التي تمارس نضـالهـا السـري في فترة الخمسينـات ويرتبط ذلك التحول بجملة عوامل ذاتية وموضوعية يحققها الروائي بتقنية فنية عالية الى جانب لغته الجميلة التي يتحقق فيها الشرط الفني للغة الرواية.

وفي روايـة «القمـر والاسـوار» لعبـد الـرحمن الربيعي يتخلص الروائي من سلبيات شخوص «الوشم» باحداث تتحرك وفق ايقاع هادىء مؤثـر يحمـل معـه ريـاح التغيـير الثـوري و «يتخلص من موضـوع اسـماع صوتـه الخـاص في أحـداث الـروايـة كما رأينا مع «صـلاح كامـل» في «الانهـار» وهـو موضـوع يؤثر في حرية القارىء ويجعله واقعـاً تحت ضغـوط قسرية هي أفكار الروائي الخاصة، كما انه لم يعد مقيداً بفكرة الشخصية المحورية الواحدة كما هو الحال مع «كـريم النـاصري» في «الوشم»[10] ويطرح الروائي في روايته الجـماهـير الشعبيـة كقيمـة نضالية تحاول ان تنظم نفسها في مواجهة العـدو، فـ «عزيز، وهاتف، ومحسن» نماذج سياسية منتمية تتوهج

بالفعل الثوري والنضال الدوؤب وفق ايديولوجيات مختلفة ولكنها تناضل من اجل غاية مشتركة هي اسقاط النظام القائم.

وتتفجر احداث الرواية بالصراع بين رجال السلطة وممثلي الاحزاب في مدينة الناصرية لدى زيارة الملك للمدينة، ومن جانب آخر تكون عملية التغيير الحضاري في المدينة تتصاعد تدريجياً ببطء وتؤدة متوازية مع البشارة المستقبلية للتغيير السياسي والاجتماعي في القطر.

وطرحت روايات سياسية ممارسات العنعف الثوري ضد الاستلاب والتحدي الفردي الدكتاتوري فكانت «الايام الطويلة» لعبد الامير معلة رائدة في هذا المضمار، فرحلة البطل وتعرضه لمخاطر جمة بعد اشتراكه في عملية اغتيال رئيس وزراء النظام وقطعه الصحراء نحو سوريا في ظروف شديدة القسوة اكسبت الرواية روما نسية نضالية تجعل القارىء يتعاطف مع بطل الرواية الشخصية الفريدة ذات النفس الطويل في تحمل الالم والشجاعة المتناهية من أجل تحقيق هدفه المنشود. ان الحلم الثوري الذي حوّله محمد حسين الصقر الى ممارسة نضالية أشعلت الضوء الأخضر في امكانية اسقاط النظام الفردي الدكتاتوري وهو ماتطرحه الرواية وتفصله تفصيلاً دقيقاً في جزئها الثاني.

في جانب آخر عالجت روايات قضية الانتماء السياسي والاحباطات التي يتعرض لها المناضلون في مواجهة جلاديهم كما في رواية «المسافة» ليوسف الصائغ و «يبقىٰ الحب علامة» لمحي الدين زنكنة و «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» لفاضل العزاوي.

نلاحظ في هذه الروايات انها لم تكتب بالشكل التقليدي بل لجأ كتابها الى طرق فنية ابتعدت عما هو مألوف في الرواية الواقعية. فـ «مخلوقات فاضل الجميلة» لاتوضح الزمن والمكان اللذين حدثت فيها وبطلها «س» اطلق سرحه حديثاً من السجن يشكل رمزاً لكل الاشخاص الذين تعرضوا للاضطهاد. لم يحقق «س» حريته وهو خارج من السجن لانه وجد نفسه في عالم غريب لايمت بصلة الى مدينته القديمة المغرقة في الحزن والصمت لكن «س» يحلّق فوق الواقع المؤلم محاولاً ايجاد البديل في نظرية الكون المهجور متمثلة بـ «عدم ـ وجود ـ عدم» وهي محاولة محكومة بالفشل لانها تبتعد عن الواقع الحي المرتبط بقوانين التغيير الاجتماعي لكن الرواية رغم ذلك تبقىٰ صرخة احتجاج ضد العسف ومصادرة الحريات في حين تكون رواية «المسافة» ليوسف الصائغ تراجيديا يختلط فيها المسرح والشعر والرواية وحيث الجلاد والضحية ضحيتان معا لنظام قهري، فالجلاد عليه انتزاع الاعتراف من الضحية رفيقه السابق في التنظيم باي طريقة وفي لحظات دقيقة وحرجة في حياة هذين الشخصين يكشف لنا المؤلف الا بعاد المشتركة بطريقة «فلاش باك» لحياة نضالية عاشاها معاً انتهت بهما في هذا المأزق. ان تفجرا في الفعل الروائي تتصاعد ذروته في النهاية حيث الجلاد والضحية في طرف والنظام القهري في طرف آخر والمؤلف في طرحه هذا قدم للرواية العراقية بطلاً تراجيديا لم تقدمه رواية اخرىٰ؟

وتأتي رواية محي الدين زنكنة «ويبقىٰ الحب علامة» لتفضح الاساليب القسرية التي يلجأ اليها النظام الدكتاتوري من أجل انتزاع الاعتراف من المناضلين وبقدر ما كان «س» في رواية «المخلوقات» وبطل «المسافة» في رواية يوسف الصائغ هشين في صلابتهما وعدم وقوفهما موقفاً ثورياً بوجه الزبانية جلادي النظام يكون بطل «ويبقىٰ الحب علامة» أكثر صلابة وقوة في وجه جلاديه حيث التحدي والصمود حتىٰ الموقف الأخير.

نلاحظ في هذا الروايات الثلاث اعتماد بنائها الفني الجمل القصيرة والاستفادة من مختلف الفنون كالمسرح والمونتاج السينما والفن التشكيلي والموسيقى في رفد الفعل الروائي وتصاعده. وقد أشرّت هذه الروايات بتحقيق قيمة فنية عالية جراء المضمون الانساني الذي طرحته والشكل الفني الجديد الذي عالجت به الأحداث.

يؤكد الناقد باسم عبد الحميد حمودي ان فترة الخمسينات ونضالها الجماهيري أتاح للروائيين العراقيين تجسيدها في اعمال روائية مهمة مثل رواية «المدينة تحتضن الرجال» لموفق خضر و «ضجة في الرقاق» لغانم الدباغ و «مدار الاشياء المرفوضة» لكاتب السطور.

في الاولى يبتعد الروائي عن الحدث السياسي نحو قضايا اجتماعية واقتصادية ويمارس عملية هروب بعيداً عن الأجهزة القمعية للسلطة. وفي الثانية يتطابق هذا الموقف مع بطلها الذي يمارس هروباً مماثلاً رغم انه يشكل خطراً على الحركة السياسية فلا هو بالمعادي تماماً ولا هو بالمؤيد الكامل التأييد ويظل أسيراً لهاجس الحيرة والتردد. اما الرواية الثالثة فانها تمتد زمنياً لتواصل تصوير النضال الجماهيري ممثلاً بشخص بطلها وسمة التفرد والهم الانساني ازاء الآخرين وازاء نفسه حتىٰ انبثاق ثورة الرابع عشر من تموز

١٩٥٨ (١١)

وطرحت عدد من الروايات صمود المناضلين بعد ردة تشرين ومحاولاتهم اعادة بناء الحزب من جديد فكانت رواية عبد الامير معلة «الايام الطويلة» في جزئها الثالث ورواية عبد الرحمن الربيعي «الوكر» وغيرها .

فـ «الايام الطويلة» في هذا الجزء تطرح تجربة محمد الصقر النضالية ومن خلال شخصيته الفذة اعادة التنظيم للحزب بعد النكسة التي حلت به عقب ردة تشرين ، لقد نضج اسلوب معلة الروائي فبدا روائياً اكثر منه شاعراً ونجح في شد القارىء الى أحداث روايته التي عاملها بنوع من التسجيلية لوقائع معروفة ومؤثرة في النضال الثوري البعثي تنتهي باعتقال بطل الرواية محمد حسين الصقر .

لايمكن الحسم بموقف نقدي لهذا العمل لاننا مازلنا بانتظار الاجزاء اللاحقة منه ، لكن فضيلة هذا النتاج تبقى زيادته في تسجيل التاريخ النضالي لحزب البعث العربي الاشتراكي .

وتطرح رواية «الوكر» للربيعي قضية النضال الجماعي بواقعية فنية تبرز حيوية شخوصها المناضلين الشباب المتدفقين نبضاً انسانياً وممتلئين حرارة واحساساً واصراراً على الكفاح ضد الردة التشرينية يعملون ليل نهار في الوكر الحزبي ويخططون لاعادة بناء الحزب ويدافعون ذاتياً عن موقعهم النضالي باصدارهم النشرات السرية التي تفضح استلابات السلطة وكذبها و زيفها ، وقد اتخذت الرواية من حياة مجموعة المناضلين المثقفين موضوعاً لها ونجح كاتبها في توظيف علاقات ابطاله واستخدام احاديثهم ومناقشاتهم وحوارهم بالنهوض في روايته وجنبها الانزلاق في شرك الافكار المجردة فمجموعة الشخوص كانت متفقة الاراء موحدة الهدف تعمل ضد عدو مشترك وقد وحدت الهموم أبطال الرواية وكان يحدوهم الأمل الكبير في الانتفاض الثوري ضد النظام الارهابي .



١ ـ كامل الزهيري / موسوعة الهلال الاشتراكية

٢ ـ د. عمر محمد الطالب / مجلة حراس الوطن .

٣ ـ عبد الرحمن الربيعي / الشاطىء الجديد .

٤ ـ د. علي عباس علوان / الرواية العربية ومشكلات الواقع / ملتقى القصة الاول .

٥ ـ ميشال بوتور / بحوث في الرواية الجديدة .

٦ ـ الشاطىء الجديد .

٧ ـ ياسين النصير / الموسوعة الصغيرة ـ عدد ٥٧ ـ الرواية والمكان ـ .

٨ ـ احمد محمد عطية / تطور شخصية البطل الثوري / الاداب تشرين اول ١٩٧٥ .

٩ ـ سليمان البكري / ماذا تطرح رواية تماس المدن / الطليعة الادبية / نيسان ١٩٨٠ .

١٠ ـ د. محسن الموسوي / الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة

١١ ـ باسم عبد الحميد حمودي / رحلة مع القصة العراقية .

العراق
الأقلام
العدد رقم 7
1 يوليو 1981

الرواية العراقية

وحركة الجماهير

باسم عبد الحميد حمودي

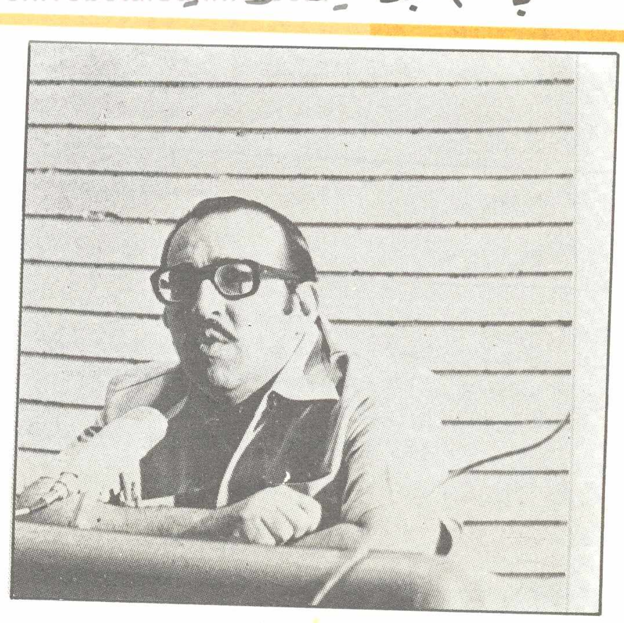
باستقراء تحليلي للرواية العراقية نجد انها في كـل
مراحل تتابعها الزمني لم تبتعد عن الهموم الجاهيرية
العامة الا باستثناءات قليلة (١) ، بل كانت تجسد عبر
شخوصها وحركتهم الدائبة داخل النص ، الحالـة
الاجتماعية والسياسية في العراق في سني نضال شعبه
الطويلة من اجل بناء المجتمع الافضل .

وكان طبيعيا ان تكتب هذه الروايات بعد الفترة الزمنية
التي تصورها لان الرواية فعل حضاري لايستطيع
التشكيل الا بعد زمن ومدى نفسي معين .

ان رواية مثل **« الوشم »** لعبد الرحمن الربيعي
صدرت عام ١٩٧١ ولكنها ارخت لفترة سياسية وزمنية
سابقة وكان بطلها كريم الناصري ممثلا لتيار سياسي
سقط في الزيف التاريخي وفي التنكر لقدرات الجماهير
وطموحاتها وامالها في وقت استطاعت حركة شعبية
راسخة الجذور مثل **« البعث »** ان تثبت في ميدان العمل
الجماهيري النضالي وان تقاوم حركة التشويه والرد
ضدها ، وكان المستقبل امامها مقرونا بمستقبل
جماهيرها الواسعة العريضة من كل القطاعات بحيث
صارح كريم الناصري صديقه جابر « البعثي » قائلا
« كل الذي اتمناه ياجابر ان تعودا ثانية وربما اع
بعودتكم ، فانتم التفاؤل الذي اضعناه » (
وهو بذلك يشخص قدرة الحركة السياسية التي ينتمي
اليها جابر (حزب البعث العربي الاشتراكي) على قيا
الجماهير مستقبلا وباستمرار .

ان روايات **« الانهار »** و **« الوكـر »** للربيعي
« الايام الطويلة » لعبد الامير معلة و « الاغتيال والغضب
لموفق خضر و « عرزال حمد السالم » لعادل عبد الج
و « الخراب الجميل » لاحمد خلف وغيرها تقع جم
ضمن هذا الاطار الطبيعي للكتابة الروائية وهو تصوير
الزمن التاريخي والسياسي دون ابتعاد عن التركيز ع
الحالة « الداخلية » للشخوص .

في **« الاشجار والريح »** لعبد الرزاق المطلبي ينقل
الروائي الى جو العلاقات الاجتماعية التي سادت ف



موفق خضر

الريف بعد ثورة ١٩٥٨ وصراع الفلاحين مع الادارة الجديدة التي باردية ثورية مزيفة ولكنها نفذت ارادة كبار الملاكين ، ويستمر الحدث الروائي خلال ردة تشرين حيث يغتال احد الفلاحين المرتبطين بالردة الرمز الثوري لحركة الفلاحين اليومية .. المضخة فيرديه « مهدي » الفلاح الثوري ـ على طريقته ـ قتيلا

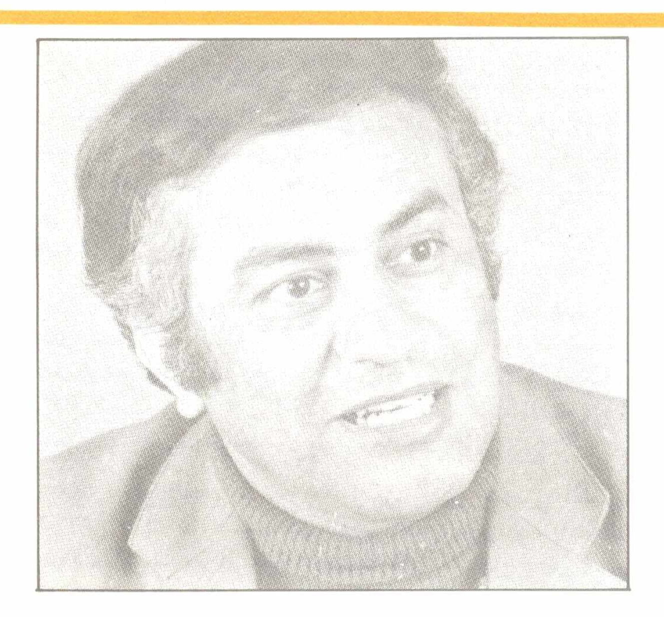
وفي رواية « **الانهار** » للربيعي نتابع الحدث السياسي داخل المدينة بين حزيران ١٩٦٧ وتموز ١٩٦٨ من خلال ممارسات طلبة اكاديمية الفنون لحياتهم اليومية وصراعهم المباشر مع السلطة العارفية وانخراطهم في تظاهرة البعث المشهورة التي جرت في ساحة التحرير احتجاجا على هزيمة حزيران « **وعندما قامت ثورة السابع عشر من تموز شق الشباب طريقهم في الحياة بالشكل الذي يرونه صحيحا** لكننا نرى ان ظل صلاح كامل يستطيل فهو رسام يضع امكانياته في خدمة الثورة بينما يأتي خليل الراضي من السجن ليؤيد الثورة ويقف الى جانبها بكل قوته »(٣) .

وتأتي رواية « **الوكر** » للربيعي تجسيدا لصورة اخرى من « **الانهار** » يلتقطها الكاتب من زاوية ثانية ، فالابطال شباب من المثقفين الثوريين الذين يمثلون التيار السياسي البعثي بوضوح ـ وهو امر افتقدته رواية الانهار ـ وحركتهم الزمنية تتم داخل حقبة ردة تشرين حيث تجدهم يناضلون من اجل حريتهم السياسية ويقاومون السلطة الدكتاتورية الفردية بتحديها خلال محاكماتها العرفية « مثل صادق وخطيبته » ، او بالاختفاء عن وجه زبانيتها نتيجة لقرار حزبي (مثل محمود)او بالتشرد والتسكع والعمل بلا ضمان في صحيفة مستقلة لاطعم لها (مثل عماد) وبأسم مستعار .

واذا كان الكثير عن « الوكر » كعمل فني درامي يستحق ان يكتب فان موضوعنا هنا يتجاوز ذلك الى القول الى ان الرواية قد نجحت في تصوير دلالات المرحلة التاريخية خلال شخوصها الذين واجهوا الواقع بشجاعة وايمان بحتمية الانتصار رغم ان ابطالها ذاتهم مجموعة من الطلبة والمثقفين المنحدر معظمهم من اصول فلاحية .

واذا كانت روايتا الربيعي « الوشم » و « الوكر » تقفان تاريخيا عند حد الثورة القادمة ـ ثورة السابع عشر من تموز ـ وتبشران بها فان روايته الاخرى « الانهار »ورواية موفق خضر « الاغتيال والغضب » تتعديان فعل النضال الجماهيري لطرد السلطة الفردية الى اسناد شخوصها للثورة والى دخولها زمنها التاريخي

في « الاغتيال والغضب » تجد الذي لاتجده في رواية موفق خضر الاولى « المدينة تحتضن الرجال »



عبدالرحمن مجيد الربيعي

فبطل « المدينة » طالب من طلاب بغداد يهرب الى اقاربه في الناصرية عام ١٩٥٦ بعد ردة الفعل السعيدية ضد انتفاضة القطر القومية تأييدا لمصر التي كانت تواجه العدوان الثلاثي ، ولايبدو انتماء بطل الرواية واضحا ولكنه يقع ضمن التيار القومي والوطني العام .

رغم ان التجربة الروائية الاولى للفقيد موفق خضر لم تكن ناجحة فنيا فانها كانت تبشر بميلاد ادب قومي روائي مستقبلي تجسد بعد ذلك في روايته الثانية « الاغتيال والغضب » حيث بدا جليا وواضحا فيها الاختيار الحاسم لبطليها سمير احمد رؤوف وعبد الرحمن منصور فهما شابان ينتميان الى حزب البعث العربي الاشتراكي .

واذا كان سمير يعيش حالة حصار وانفصام نفسية ويطارده شبحه حتى نهاية العمل الدرامي فان عبد الرحمن منصور يجسد الصورة الاخرى لسمير فهو يعي مشكلات الردة التشرينية ويناضل من اجل التغيير الذي يحدث صبيحة السابع عشر من تموز حيث يكون عبد الرحمن في اوج سعادته بالانتصار الذي كان يجب ان يكون بفعل قدرة الحزب على التنظيم وقيادة الجماهير وبالتالي على الانتصار الثوري ، فيما يكون سمير في الموقف ينتظر المحاكمة عن جريمة « خاصة » ناتجة عن وضع عام .. واذ يزوره عبد الرحمن ويقف مدافعا

عنه يكون سمير ايضا في وضع نفسي جديد تماما فهو واحد من المنتمين التاريخيين للثورة وان ابتعد عن فعلها فقد قال لعبد الرحمن « انا القاتل والقتيل .. لم يكن ذاك الرجل الذي ظل يلاحقني كاللعنة الازلية لم يكن هو القتيل ، صدقني . انا هو . اناهو القتيل كما انا القاتل (٤)

« وليس في عبارته هذه شيء من التغريب فقد قتل سمير في نفسه الجانب المتردد ولم يختر طريق العمل من اجل الثورة التي قام بها رفاق عبد الرحمن رفاق امسه وغده ، بل اختار ان يحرر يومه من التيه »(٥) وهو يقول لعبد الرحمن ايضا

« هو الفجر نفسه .. ولكن الذي يدميني انني لم اكن هناك ، احسب ان الفجر الذي طرزتموه بايديكم يتطلب المزيد من الرعاية ، هنيئا لكم .. هل يحق لي ان اتمنى ذلك ؟ »

وهنا يشعر بالحيرة الذاتية لانه لم يشارك في النضال ولكنه يهنيء بخجل على الانتصار لكن عبد الرحمن يقول له وهو يحتضنه « **لقد تحقق الفجر الذي نريد وستكون الحياة بالنسبة لكل الناس اجمل واكثر روعة بعد الثورة** » واذا تبدو حالة الابتعاد عن ساحة النضال موضوعا يتجسد في نماذج بعض صيغ الرواية العراقية المعاصره فان النماذج الاخرى التي تطرحها كفيلة بتغليب جانب من المعادلة ، فهناك جماهير امنت بالفعل الثوري وانجزته وحققت فجره وهناك تجسيد لهذه الشخوص في عديد من فصول الروايات العراقية ، فابطال «الايام الطويلة » لعبد الامير معلة ناضلوا عبر مراحل متعددة من اجل الجماهير وطموحاتها وقاوموا بسالة الحكومات الدكتاتورية وواجهوها مواجهة دائمة لاتعرف التهاون ، وابطال « عرزال حمد السالم » لعادل عبد الجبار « حميد مزبان ، قتيبة ، منذر سعيد ، سهير وحتى حمد السالم » كانوا مجسدين لجزء من نضال الشعب اليومي من اجل الحياة الجديدة .

واذا كانت هذه الروايات قد صورت نضال الجماهير زمن الردة والقهر والتشريد والسعي للانتصار فان هذا الوجه قد قابله وجه محمد الصقر المشرق دوما والتماسك والواثق الفعل والارادة في « الايام الطويلة » عبر تتابعها الزمني وقابلته نماذج اخرى مثل منذر سعيد عند عادل عبد الجبار وعبد الرحمن منصور عند موفق خضر وعماد عند الربيعي في « الوكر » وابطال احمد خلف في « الخراب الجميل » .

من جهة اخرى فان روايات متعددة قد صدرت بعد الثورة لتصور ملامح التغيرات الحاسمة داخل المجتمع فرواية « **رموز عصرية** » لخضير عبد الامير ـ رغم اشكالية البناء النفسي ـ قد تنفست هواء التأميم وعلاقاته الجديدة ورواية « **الراحلون** » لقاسم خضير عباس صورت حركة الاصلاح داخل الريف ونمو المجتمع الفلاحي الاشتراكي زمن الثورة ورواية « **عينا زرقاء اليمامة** » القصيرة لعادل عبد الجبار صورت جانبا من وقائع حربنا العادلة مع العدو الفارسي المغتصب فيما اتسعت « الرقص على اكتاف الموت » كبانوراما في حين صورت روايه « **نافذة بسعة الحلم** » لعبد الخالق الركابي الامتداد التاريخي للحرب ضد العدو الصهيوني في حزيران وتشرين .

ان الرواية العراقية في ختام هذه المداخلة القصيرة لم تبتعد عن تصوير حركة الجماهير ورموزها الثورية بل كانت هذه الحركة مجسدة دوما في اعمال روائية متعددة ذلك ان المجتمع العراقي اساسا مجتمع مسيس تهمه الحالة العامة ويسعي الى تطويرها بالنضال ضدها زمن السلب وبالسعي الى رفع قدراتها زمن الايجاب ، وتاريخ الرواية العراقية هو تاريخ حركة الجماهير في شتى المراحل النضالية(٦) .

الهوامش

١ ـ ان روايات مثل (الرجل الذي فاته القطار) لمحمد النقدي و « جوار السحب الداكنة » لعبد الجليل المياح و (صفير القطار) لفائق محمد صالح لم تقترب من الجسد السياسي لكنها حاورت الجسد الاجتماعي داخل وخارج القطر .

٢ ـ الوشم ـ رواية الربيعي ـ النص الموجود مع دراسة د. ماتليدا جاليادري ترجمة عبدالله جواد ط بيروت ص١١٧

٣ ـ رحلة مع القصة العراقية : باسم عبدالحميدحمودي ص٢٨

٤ ـ الاغتيال والغضب : موفق خضر ص١٦٣

٥ ـ باسم حمودي ـ المصدر السابق ص٢٤

٦ ـ المصادر الاخرى هي الروايات المذكورة في اصل الموضوع

السعودية

علامات في النقد

العدد رقم 27

1 مارس 1998

الرواية العربية والسرد الكثيف

تجربة مؤنس الرزاز أنموذجاً

عبدالله إبراهيم

تقدّم روايات مؤنس الرزاز لوحة شديدة التعقيد والغنى حول تداخل المستويات السرديّة ، فالعالم التخيّلي في رواياته يتشكّل بتوجيه مباشر من تلك التداخلات التي تكسر الوهم ، وتنبّه المتلقّي بأنه إزاء عالم فنّي لا يعرف الثبات والاستقرار ، إنما التحوّل والتطور . ولعلّ أهم سمة سردية يمكن ملاحظتها في روايات مؤنس الرزاز هي أنّ الرواة يصرّحون برغبتهم الواضحة في صوغ المادة السرديّة ، بما يوافق رؤيتهم للأحداث ، وعلاقتهم بها ، وفهمهم لمقاصدها . ولهذا فهم مدفوعون دائماً ، في نوع من المشاركة ، إلى العمل على تصحيح مسارات السرد ، إلى درجة أنّ كثيراً من تلك الروايات تتضمن سجالات حول الكيفية التي ينبغي فيها أن تتركب المادة السردية . وبدل أن تنبثق الأحداث بشفافيّة من وسط السرد ، فإنّ الرواة يعلنون عن حضورهم ورغبتهم في ترتيب تلك الأحداث ، وذلك يلفت الانتباه إلى أدوارهم ووظائفهم في تضاعيف النصوص الروائية . وتتواتر هذه الظاهرة الفنيّة في " أحياء في البحر الميت " و" متاهة الأعراب في ناطحات السراب " و" اعترافات كاتم صوت " و" الشظايا والفسيفساء " و" سلطان النوم وزرقاء اليمامة " وغيرها . على أنها تبدو ملفتة للاهتمام في الروايات الثلاث الأولى.

لقد كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من السرد : سرد شفاف وسرد كثيف ، فحينما يختفي السرد ويتوارى إلى أقصى حدٍ ممكن لصالح الحكاية ؛ يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقّي بوجود الوسيط السردي ؛

أمّا حين يشير الراوي إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً للأحداث ، أو مبتكراً للحكاية ، فإنّ المتلقي لا يندمج مع الأحداث ، ولا تتحقق واقعية الحكاية، إنما يتمزق الإيهام ، وتتكسر مقوماته ، فالراوي يتدخل متحدّثا عن نفسه وعن دورهِ مبدياً ملاحظات حول كل شيء ، وهنا يظهر السرد الكثيف ، وكان سيمور جاتمان قد اصطلح على النوع الأول من السرد بـ Covert واصطلح على الثاني بـ Overt . وهذا الموضوع كان مثار عناية كرستيان أنجلي وجان ايرمان[1].

تُفضي تدخّلات مجموعة متنوعة من الرواة في مسار السرد إلى تعكير صفو التمثيل السردي في روايات مؤنس الرزاز . فالمدونة تتعرّض للإنتهاك بحيث أنّ أحوال الرواة وانطباعاتهم ورؤاهم وتفسيراتهم وتأويلاتهم تتصدر الاهتمام ، فيما لا تستأثر " الحكاية " إلاّ بأهمية من الدرجة الثانية . وهذا الاستبعاد والإقصاء الذي تتعرض له الحكاية ، يختزلها إلى مجموعة من الوقائع المتناثرة التي غالباً ما يعرضها الرواة بوصفها أحداثاً يختلفون في ماهيتها وكيفية وقوعها . ولعلّ هذا بحد ذاته يعتبر خروجاً على البناء التقليدي .. الذي أرسته الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر ؛ وشاع في الرواية العربية طوال القرن العشرين . ومن هذه الناحية فإنّ روايات مؤنس الرزاز لا تمتثل لذلك البناء إنما تتمرّد عليه في نوع من الانتهاك الذي لا يُخفى ، وهي في كثير من الأحيان تجعل ذلك الانتهاك موضوعاً سردياً لها ، ويسهم في ذلك انشطار الشخصيّات ، وتغيّر منظوراتها ؛ ففيما تظهر تلك الشخصيات على أنها جزء من الشبكة السردية ؛ نلاحظ سرعة انقلابها بحيث تصبح مصدراً من مصادر السرد ؛ فالتمزق في وعيها ، والضغط الخارجي الذي تتعرض له ، وتغيّر أنساق العلاقات التي تربطها ببعضها،

يجعلها متوترة ؛ تعيش وضعاً إشكالياً تراجيدياً . وعلى العموم فالشخصيات الرئيسة في روايات مؤنس الرزاز يضايقها الازدواج في المواقف والانتماءات ؛ فهي تتصل من جهة أولى بإيديولوجيا أخلصت لها ؛ وهي من جهة ثانية وجدت نفسها ضحية خداع تلك الإيديولوجيا ، والوعي بهذا التناقض ، ومحاولة تجاوزه استناداً إلى نقد الممارسة الخدّاعة التي مارستها الإيديولوجيا ، يدفع بتلك الشخصيات إلى اصطناع عوالم متخيّلة ، ويوتوبيات سعيدة ، على أنّ لعنة الإيديولوجيا التي تشكّل الخلفيّات التربوية للشخصيات ، تداهم تلك العوالم واليوتوبيات وتفسدها ؛ فتظهر الشخصيات وهي أمام هاوية المنزلق الأخلاقي الذي يفرض عليها نتائج لا ترغب فيها . وكل هذا يفسّر حالات الانشطار التي تكون عليها الشخصيات ، والتوتر الواضح في أفكارها وتصوراتها ومصائرها . وهذه التغيّرات تلعب دوراً أساسيا في تشويه الصفاء الذي ينتظره المتلقّي ، أي صفاء التمثيل السردي بحالته التقليدية ؛ حيث يتخلل العالم الخارجي نسيج السرد ، ويتجلى من خلاله ؛ ويظهر في النص ، بوصفه مكوناً من مكوناته ، وواقع الحال ، فإنّ روايات مؤنس الرزاز ، تعرض تمثيلاً سردياً من نوع آخر ؛ فهي لا تكتفي بأن تكون مرآة ينعكس فيها العالم الخارجي ؛ إنما تحرص على استثمار التعارضات الفكرية ، والانتماءات الإيديولوجية ، والمواقف الثقافية المتباينة ، ودمج تلك المكونات الأولية بوصفها خلفيّات توجه الشخصيات ؛ وبهذا فهي توظّف شذرات من ذلك العالم ؛ وتعيد إنتاجه وتركيبه بما يوافق أنظمتها السردية ، بيد أنّ التراسل مع ذلك العالم قائم، لكنّه تراسل لا يوقّره .. أكثر مما يكشف عيوبه ومصادراته وخدعه، ويبيّن أثره في تشويه البعد الأخلاقي للشخصيات الروائية ،

والانزياح عن ذلك العالم ، وتوجيه هجاء قاس له ، ونقد بؤر العنف المتمركزة فيه ، ومحاولة تجاوزه إلى ابتكار عالم بديل ، كل ذلك يشكّل موضوعاً يستأثر بمكانة مهمة في تلك الروايات . وللتعبير عن هذا التداخل بين ما يفترض مؤنس الرزاز بأنه عالم واقعي خارجي وعالم تخيّلي سردي ، يستعين بمجموعة من التقنيات الأسلوبية في مجال السرد . وهي تقنيات تعمّق درجة الإيهام من جهة وتبدده من جهة أخرى، فالشخصيات تكون مرة مشاركة في الأحداث ، وتظهر مرة ثانية راوية لها ، وتظهر مرة ثالثة بوصفها خالقة للمتن السردي ذاته ، وهذا التراكب في الأدوار يفضح عمق التحولات التي تجري فيها أو حولها وأحياناً يضيء طبيعة الحيرة التي تكتنفها ، وصعوبة الاختيار الذي ينبغي أن تختاره . كما أنّ ذلك التعدد في أدوار الشخصيات ووظائفها ينعكس مباشرة على الحدث الروائي الذي تتفرق وقائعه وعناصره ، ويعاد تشكيلها في وعي الشخصيات ذاتها ، دون مراعاة للتعاقب الزمني ، وكأن ذلك الحدث قطعة من الأرابيسك المتنوعة العناصر . ويمكن دراسة تلك التقنيات وبيان أثرها في صياغة البنية السردية ، لأنها تعتبر من الظواهر المتكررة في رواياته . ويمكن استخلاص تلك الظاهرة وهي تتدرج من مناقشة قضية التجنيس الأدبي كما ظهرت في رواية " أحياء في البحر الميت " إلى قضية الخلق الفني وإشكاليات بناء النص ، كما تجلت في رواية " متاهة الاعراب في ناطحات السراب " وصولاً إلى مناقشة قضيّة التلقّي كما عرضت في رواية " اعترافات كاتم صوت " . وهكذا فإنّ البناء الفني وكل ما يتصل به تشكل جانباً مهماً من المتون الروائية في أدب مؤنس الرزاز ، وهي قضايا سرديّة تجعل من سرده الروائيّ نموذجاً متميزاً للسرد الكثيف في الرواية العربية .

في رواية " أحياء في البحر الميت " تتداخل المستويات السردية، ومن تلك المستويات يستأثر بالاهتمام مستويان ، أولهما يمكن اعتباره مؤطراً خارجياً ، وهو يتصل بشخصية " مثقال طحيمر الزعل " وثانيهما ينبثق من ذلك المستوى ، ويعتبر مؤطَراً داخلياً وهو يتصل بشخصية " عناد الشاهد " وسنلاحظ أنّ هذا المستوى يتفرّع إلى عدة مستويات سردية . وفيما يخص المستوى الأول ، فإنّ " مثقال " يظهر بوصفه قناعاً للمؤلف وأنه سيقوم بمهمة ترتيب ما خلفه " عناد " من أوراق ، ولا يمكن ، بعد أن فصلت الدراسات السردية ، فصلاً قاطعاً بين المؤلف الواقعي والرواة السرديّين المتخيلين ، قبول الخدعة السردية التي يحاول " مثقال " إيهامنا بها ، ذلك أنّ كلّ صوت أو رؤية أو صيغة تستخدم في تعميق كيفيّة من كيفيّات النص أو تصويرها ، إنما هي جزء من النص نفسه ، ومع أنّ التراسل بين المؤلف والرواية قائم بدرجة أو بأخرى ، فإنه لا يمكن اعتبار أياً من الرواة على أنه المؤلف ، فالمؤلف في نهاية المطاف كائن غير نصّي . وتتحدد وظيفة " مثقال " في النص ، ضمن هذا المستوى ، في ترتيب جملة النصوص المتناقضة التي خلّفها "عناد"، وعليه ، فيمكن اعتباره مؤطراً خارجياً يعود إليه الفضل في تركيب النص المتشظّي وغير المنسجم ، وبعد أداء هذه الوظيفة يتوارى " مثقال " ليظهر بوصفه شخصيّة من شخصيات الرواية التي تركها " عناد " وهنا يلاحظ كيف أنّ السرد يتيح إمكانية كبيرة للتلاعب في المادة الروائية ، بحيث تتمرد شخصية على وضعيتها الأولى ، بوصفها شخصية في نص روائي داخل نصٍ أوسع ، وتخرج بحيث تدّعي مهمة ترتيب ذلك النص الأوسع ، وما إن تنتهي من ذلك ، إلا وتعود إلى كونها شخصية في النص الأصغر . على أن هذا التداخل يبدو أقل إثارة من التداخل في

المستوى الثاني الذي يتصل بشخصية " عناد الشاهد " الذي هو شخصيّة روائية تترك مجموعة من الأوراق الشخصية تتضمن أنواعاً من التأليف هي :

١. روايةً يكتبها " عناد الشاهد " باسم " عرب " أو " أعراب ".

٢. سيرة ذاتية يكتبها " عناد الشاهد ".

٣. ملاحظات يدونها " عناد الشاهد " عن شخصيات لها صلة بعالمه مثل " أبو الموت "، و"مثقال طحيمر الزعل " و" المشير " و"عبدالحميد" ... إلخ.

يظهر دور " مثقال " في أنه هو الذي ينتدب نفسه لتكوين النص الكلّي الذي هو خلاصة الدمج الكامل بين مشروع الرواية ومشروع السيرة الذاتية والملاحظات المتفرقة ، وهنا فإنّ ذلك النص سوف تتم نسبته سردياً إلى " مثقال " باعتباره الجامع لمكوناته وخاماته الأولية . ولهذا اصطلحنا عليه بـ " الموطّر الخارجي " . لكنّ دوره لا يقتصر على ترتيب النص ، إنما هو يكشف آليةً تكوّن عناصرهِ ، والكيفيّة التي قام بها " عناد " في إبداع تلك العناصر ، ويقدم " مثقال " ذلك على أنه يتم بالطرق الآتية :

١. يقوم " عناد " بتسجيل هذياناته بآلة تسجيل حينما يكون نائماً أو فاقداً للوعي .

٢. يدوّن " عناد " خواطره وتصوراته وملاحظاته على جدران غرفته جوار السرير .

٣. يثبّت " عناد " كوابيسه وأحلامه العجائبيّة على الورق إثر الاستيقاظ من النوم .

والملاحظ أنّ " مثقال " سيقوم بدمج الهذيانات والخواطر والملاحظات والكوابيس ليجعل منها نص الرواية . وفي هذه المرحلة تطفو قضية جنس هذا النص في وعي " مثقال " ، ومع أنه جارى "عناد" في تسمية النص بـ " أعراب " بناء على رغبة " المؤلف " ، إلاّ أنه يرجّع أنّ " القراء " سينقسمون فيما بينهم حول " جنس " أو " نوع " هذا النص، فمنهم سيراه " رواية مفتوحة " ومنهم سيتعامل معه على أنه " ضد رواية " ومنهم سيعتبره مجرد " هلوسة " وأخيراً ستظهر فئة من القراء لا يرون في النص سوى " أوراق لا تدل على شيء " ، أما "مثقال" نفسه فيرى أنه نص أدبي تختلط فيه " الرواية بالسيرة الواقعية بالهذيان بنقل كلمات الآخرين "[٢]. وسبب ذلك أن النص لا يخضع لترتيب منطقي، وذلك يعود إلى أنّ مكونات النص وجدت في أوراق مبعثرة ، ولم يمكن التمييز بين ما هو رواية وما هو سيرة وما هو ملاحظات خاصة بأقوال الآخرين ، فالترتيب النهائي ، مهما انطوى على فوضى إنما قام به " مثقال " بوصفه مؤطراً خارجياً للنص ، ورغم ذلك فإنه لا يدّخر وسعاً في إبداء ملاحظات نقديَة حول النص الذي قام بجمعه وترتيبه ولكنه لم يجسر على التلاعب فيه ، لا حذفاً ولا تغييراً ولا إضافة ، ومن ذلك ، فإنه يرى أنه بحاجة إلى اختصار ، ففيه نعوت زائدة ، وصور مكررة ، ورغم ذلك فلم يسمح لنفسه بالتدخل لتنقيح النص ، اعتقاداً منه بأنّ أي حذف قد يلحق ضرراً بمقاصد المؤلف الأصلية الذي هو " عناد الشاهد"[٣] وتضاف هذه الملاحظات إلى ملاحظات " عناد " نفسه الذي يظهر باعتباره مؤلف النص - الرواية إذ يبدي آراء وتعليقات نقدية حول نصه[٤]، لكنّ الأمر الأكثر إثارة يأتي على لسان " عناد " ويظهر في غلاف رواية " أحياء في البحر الميت " . وهو يتجه بالكلام إلى مؤنس

الرزاز مبدياً تحفظاً واضحاً تجاه الصورة التي ركبّها له ، يقول " كنت أفضّل لو أنّ مؤنس الرزاز صورني شخصاً سوياً أليفاً ، لكنه أصرّ على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد ، وهذا الوطن السعيد ، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته وتختلط بها شأنها شأن كوكتيل الأزمنة والأمكنة التي صورها " . فعلاً إنّ المستويات السردية التي أشرنا إليها تخلق توهماً لدى المتلقي ، فهو لا يميز بين رواية " اعراب " لعناد الشاهد و رواية " أحياء في البحر الميت " لمؤنس الرزاز ، فالأولى تشكّل لبّ الثانية ، والثانية هي التي تمنح الشرعية السردية للأولى ، لأنها الإطار الذي تنبثق منه ، وتنتظم في داخله ، فيما يبدو النزاع الرمزي قائماً بين ثلاثة من المؤلفين ، كل منهم له حق ادعاء نسبة الرواية إليه: عناد الشاهد ، ومثقال طحيمر الزعل ، ومؤنس الرزاز . وهذا يفضي بنا إلى القول ، استناداً إلى الترتيب النصي متعدد المستويات إنّ " عناد الشاهد " هو صاحب " النص " ، و" مثقال " طحيمر الزعل " هو صاحب " الخطاب " ، و" مؤنس الرزاز " هو صاحب " الأثر ". آخذين بالاعتبار أنّ النص هو اللّب الذي يكون حقلاً للبحث الدلالي ، والخطاب هو المدونة القابلة للتأويل ، فيما الأثر هو الخلاصة الكلية النهائية الشرعية القابلة للوصف والتحليل . وهذا التنازع في مستويات السرد وتعدد الرواة وتكاثر المؤلفين ، سواء كانوا عناصر سردية ، أو كائنات إنسانية حقيقية ، يخصّب " أحياء في البحر الميت " ويضفي عليها أهمية خاصة في مسار التجريب الروائي العربي الحديث .

في رواية " متاهة الأعراب في ناطحات السراب " يذهب مؤنس الرزاز بعيداً في صوغ نوع من السرد الكثيف الذي تثار فيه جملة من القضايا الخاصة بالسرد الأدبي وتقنياته ، والواقع فإنّ اللجوء إلى ذلك ،

لا يمكن اعتباره بأي شكل من الأشكال مجرد ألاعيب سردية لا دلالة لها، إنما هي متصلة بالبناء العام للرواية ، وهي لصيقة بالمعنى الخاص بها، ولها أهميةّ استثنائية في النص . وكما كنّا قد رأينا في رواية " أحياء في البحر الميت " ، فإنّ رواية " متاهة الاعراب " يتفاعل فيها مستويان سرديان اثنان ، مستوى أول يعنى بأسرة " حسنين " بكل ارتباطاتها وعلاقاتها وتاريخها ، وبخاصة متابعة حلم " الأب " بأن يتجاوز الانتماء القبلي التقليدي ، واستبداله بالإنتماء إلى " عشيرة تربط أفرادها الأحلام الكبيرة لا الدماء والنسب "[٥]. ثم كلّ التفاصيل الخاصة بذلك ، النتائج التي ترتبت على فشل ذلك الحلم ، ومصائر الشخصيات التي تدور في أفق الأسرة الكبيرة ، ابتداءً بالجد مروراً بالأب الحالم ، طبيب الفقراء ، المناضل والسجين ، وصولاً إلى الإبن " حسنين " المتمزق بين انتمائين والذي بسبب ذلك التمزق والازدواج يبدأ بالانشطار إلى أكثر من شخصيّة. ومستوى ثان ينبثق من وسط الأول ، وتمثله " الرواية " التي يكتبها " حسنين من الداخل عن نفسه وتجربته وأسرته وعالمه . وفيما يظهر " حسنين " شخصية في المستوى الأول ، يظهر بوصفه مؤلفاً روائياً في المستوى الثاني . وفيما يكشف المستوى الأول الأبعاد الخارجية للشخصيات وعالمها الواسع ، وعلاقاتها اليومية ، يكشف المستوى الثاني الأبعاد الداخلية للشخصيات ، لأن " الرواية " التي يكتبها " حسنين " تسعى إلى إضاءة الأبعاد الجوانية لها ، وبخاصة شخصية " حسنين " نفسه الذي يلوذ " بقرية صحراوية نائية ، تقوم قرب مقبرة غبراء "[٦]، وهنا في هذا المكان المنقطع عن عالم الشخصيات الأخرى ، يبدأ " حسنين " نسج روايته المعبرة عن منظوره الذاتي لذلك العالم . وهو لا يلجأ إلى هذا الاختيار الصعب إلاّ بعد أنْ ولج " مدار اليأس من

تفسير هذا العالم ... وتغييره " بعد أن أحرقت " بلقيس " نفسها . وهنا يصعب القول بأنّ " حسنين " بدأ يعيد صياغة ما حدث له في عالمه ، انه في الحقيقة بدأ يصنع عالماً آخر ينهض على تخوم العالم الأول ، إنه متصل به ومنفصل عنه في الوقت نفسه ، فهو يستمد منه بعضاً من مكوناته ، لكنه يعرضها بكيفيات مختلفة ، وبمقاصد مغايرة ، يقول : " بدأت أصوغ عالماً بديلاً ، أفكك العالم القائم ، وأصوغ البديل من خلال " عمل " لا سيطرة لأحد عليه سواي . أنا ظروفه الموضوعية .. أنا ظروفه الذاتية .. أنا لحظته الحرجة . تحت ضربات شمس وحشيّة جهنمية كنت أصوغ هذا العالم البديل ، وأنسج خيوطه ، اللفح الناري يضربني على رأسي .. وأنا أصوغ ، أصوغ ، أصوغ . ومثل خُلد الحقول رحت أنبش أنفاقاً في حقول الأزمنة . تواريت عن الناس في هذه القفار، اعتزلت العالم العصي على التواصل معي ، وعكفت على إقامة معمار " عملي " الجديد ، وعالمي البديل "(٧) . من الواضح أنّ " حسنين " قد عجز عن التواصل مع عالم مملوء بالخداع والنميمة والأكاذيب والأوهام ، ووجد نفسه منقسماً بين منظومات قيميّة متعارضة ، ولتجاوز هذه الازدواجية المفروضة عليه . لقد اختار أن يمضي في طريق مختلف، طريق يعبّر فيه مجازياً عمّا عاشه حقيقةً . لقد أفضى به فقدان التوازن إلى اللجوء إلى ضرب من التعبير التخيّلي بوساطة " رواية " يعبر فيها عما لا يمكن التعبير عنه صراحة ، أو في الأقل يعيد رواية الوقائع كما يتصورها هو ، على أنّ عزلته وضيقه وقلقه وخوفه جعلته يركّب عالماً تخيلياً آخر إلى جوار العالم " التخيّلي " الذي هو جزء منه ، إنه مدفوع برغبة متأججة لأن يكون سيداً متفرداً في هذا العالم الجديد " كان علي أن أبدع حلمي ، أن أصوغ وهمي ، أن أصور بطولة

أسيطر على ظروفها ، وأعدُّ مسرحها ، وأهيّيء وقائعها ، فلا تتدخل ظروف موضوعية أو ذاتية خارجية عن إرادتي لتفسد ما بنيت "(8) ويمضي في تأكيد رغبته هذه " هربت من الناس والمؤسسات والعالم الخارجي . ولذتُ بهذه العزلة ، وهذه الحماسة المجنونة لإقامة أسطورتي الخاصة ، أبطالي أنا ، نصي أنا ، أدواري أنا : مسرحي أنا "(9). ولا يمكن فهم هذا الإلحاح الذي يعبر عنه " حسنين " إلاّ في ضوء حالة الاستبعاد والإقصاء التي تعرض لها ، والتي جعلته يستبدل بعالمه الأول ، هذه الصحراء القفر . إنه يريد أن يعيد زاوية الأشياء كما ينبغي لها أن تحدث ، وليس كما زوّرت ، من ذلك فهو يريد أن يُركّب الصورة الحقيقية لجده الأول : " آدم الحسنين " ، صورة تعبّر عن حقيقته ، وتضع في الاعتبار بطولته ، ولهذا ينصرف "حسنين " إلى جمع مكونات عالمه النصّي وينسجها ، سعياً إلى إدخال عنصر البطولة التراجيدية التي غابت عن عالمه الواقعي ، والمقطع الآتي يعبّر بأفضل ما يكون عن هدفه : " رحتُ أشيّد هذا العالم المدهش – عالم البطولة المفجعة – لبنة لبنة ، أحضر في أعماقي أنفاقاً كما لو كنتُ أقيم منجماً ، وجعلتُ أصوغ شخصيات هذا " العمل " كما أشاء ، أتلاعب بمصائرها وملامحها كيفما أردت ... حياة جديدة تنفتح أمامي يخرج فيها الوهمي من الواقعي ، ويدخل اللاشعوري في الشعوري ، كنت أدفع أبطالي (القدامى – الجدد) إلى أدوار حلمت بأن ألعبها أنا . كنت أشبه بضحيّة خدعها عالمها ، فانقلبت إلى طاغية يصوغ عالمها الخاص، ليسيطر هذه المرة على ظروفه ، وتفاصيله ، حتى لا يبقى للخذلان منفذ ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقّة ، ويمنعهم من الخروج عن النص والسيناريو وشروط الإخراج "(10). ويكشف " حسنين " عن البطانة القلقة لمشاعره ،

والحوافز التي دفعته إلى كل هذا " كانت هذه العملية - صياغة عالم جديد على أنقاض عالم خذلني - أشبه بولوج سلسلة من الأحلام ، أحلام أنقذتني من يأس مظلم ذي نفق لا يؤدي سوى إلى هاوية الانتحار . فكان ينبغي أن أحيا . كان ينبغي أن أقص . هكذا بدأت بصياغة عالم أسيطر عليه ، بعد أن عثرت على نفسي شبحاً في عالم وجدت ظروفي الذاتية إنها متضاربة مع ظروفه الموضوعية "[١١]. تكون المفارقة الحزينة أنّ " حسنين " المؤلف الروائي الذي لاذ بالعزلة بحثاً عن إعادة التوازن ، قد فوجىء بأنّ شخصياته تتمرّد عليه ، ولا تنصاع لإرادته ، ولا تذعن لرغبته إلى درجة تصبح البطولة الحقيقية بالنسبة إليهم ، هي: التمرد على الأدوار التي رسمها لهم ، فكأن التمرّد بالخروج على النص الذي صاغه هو " رسالتهم الكبرى "، وهنا يصاب بصدمة شديدة ، تشلُّ تفكيره ، فيجد نفسه في عزلة وسط الوحشة المظلمة ، ويتخذ قراره بالانتحار . وقبل أن يقدم على تنفيذ ذلك القرار يقرأ مسودات روايته التي ستندرج في سياق النص الأول ، ويظل يبدي تعليقات كثيرة حول شخصياته وأحداث روايته وعالمها الفني[١٢].

يظهر التعارض السردي بوضوح في المستويين الذين يكونان رواية " متاهة الأعراب " إنه تعارض يستمد دلالته من العلاقة الملتبسة بين نسق القيم المتحكّم في العالم الأول الذي ينخرط فيه " حسنين " على انه شخصية تمارس دوراً وسط منظومة من الشخصيات ونسق من القيم البديلة التي يودُّ " حسنين " أن يبذرها في العالم التخيّلي النصي الذي يشرع بابتكاره ، بعد أن انشقَّ عن العالم الأول ، إلاّ أنه سرعان ما يكتشف أنّ الآفة التي نخرت مقومات العالم الأول ، هي ذاتها التي انتقلت إلى العالم الذي أوجده ، إنه من جهة الاستبداد وسوء التفاهم والعنف ،

ومن جهة أخرى التطلّع إلى تغيير كل شيء ، وكما خرج " حسنين " على العالم الفني الذي كان عنصراً في تكوينه ، لأنه رفضه ، فقد خرجت شخصياته هو عن عالمه للأسباب ذاتها . إنّ دلالة السرد هنا تكتسب أهميتها في هذه الحركة الدائرية المرآوية حيث يُفضح كل شيء ، لأنه يتمرأى في الآخر ، فتتقابل الصور المجازية بين عالمين كلاهما مجازي، وكل منهما يعمّق معنى الآخر، ويفضح مصادراته ، وانشطار الشخصيات في الرواية وحركتها بين المستويين ، إنما هو جزء من اللعبة السردية ، إذ كل شيء يكمل الشيء الآخر ، ويعارضه في الوقت نفسه . وهذا الأمر هو الذي يجعل سياق السرد متكسراً ، فالتعليقات والتفوّهات التي تقتحم ذلك السياق ، تنبّه المتلقي بأنه إزاء عالم يراد منه أن يؤدي وظيفة تنشيط ذهنية ، بدل الوظيفة الترويحيّة التي تجهزنا بها السرود التقليدية. وهذه الإشارة الخاصة بأمر إدخال " القارىء - المتلقي " في إنتاج الدلالة السردية ، والمشاركة في صنع الأحداث وتنقيح ، الوقائع ، والتدخل في مسار الحكاية ، تقودنا إلى الوقوف على ضرب آخر من ضروب السرد الكثيف ، وهو ما نجده في رواية " اعترافات كاتم صوت".
وفي هذه الرواية ، يعرض مؤنس الرزاز نمطاً آخر من أنماط التداخل السردي ، فمع أنّ متن الرواية يتركب من خليط النُبذ والشذرات التي يتناوب ظهورها على التعاقب ، وهي إما تصور " الختيار" و" الصغيرة " و" المرأة " وهم يمضون رتابة حياتهم رهن الإقامة الجبرية حيث الانقطاع عن العالم الخارجي ، إلاّ من صوت الإبن " أحمد " الذي يصل إليهم متقطعاً بسبب المراقبة مساء كل خميس ، أو تصور اعترافات " كاتم صوت " وهو يبوح إلى سلافة الصماء بسيل من الهذيانات المتقطعة حول مهمته ، أو أنها تتصل باعترافات الصغيرة حينما تفلح في مغادرة مكان الإقامة الجبرية ، وعلى الرغم من أنّ هذه هي المكونات

الرئيسة للنص ، إلاَ أنَ المؤلف يضيف إلى روايته " ملحقاً " ينعطف بالسرد إلى اتجاه آخر ، فينقل موضوع النص من كونه فعلاً خاصاً بأشخاص داخل نص سردي إلى كونه موضوعاً خاصاً بـ " المؤلف " . و" القراء " ، وفي هذا الملحق يتحاور صوتان هما " صوت المؤلف " و" صوت القارىء ". وموضوع الحوار هو الرواية التي أنجزت بما فيها من أحداث وشخصيات ، وهنا يقدم " صوت المؤلف " جانباً من الخلفيات الخاصة بالشخصيات الأساسية في الرواية ، ويخبر " صوت القارىء " بأنَ هنالك فصولاً لم يكتبها ، وتسبب هذه الملاحظة مفاجأة لدى " صوت القارىء " الذي يقترح تغيير مصائر الشخصيات ، مادام النص لم يكتمل بعد ، فيقول " لا أرغب في مقتل أحمد والأم الصغيرة لم تصل ، اسمح لي أن أشاركك الكتابة ، وأقترح انقاذ الصغيرة على الأقل من كاتم الصوت"[١٣]. لكنَ " صوت المؤلف " يبدي اعتراضاً على هذا الاقتراح ، فلديه تفسير لمصائر الشخصيات في روايته " أريد أن أقول أنَ الأسرة كلها قد تعرضت للتصفية ، فأمحي اسم الأسرة من صفحات التاريخ ، ودليل الهاتف " ، ويبدو هذا التفسير مقنعاً جزئياً لدى " صوت القارى" لكنه مازال يلحَ في إغناء الحالة التي تفضي بالشخصيات إلى نهاياتها ويتقدم باقتراحه الآتي " إذن استحدث فصلاً تصوَر فيه الختيار وهو يقرأ على الصغيرة درساً في التاريخ ، مثلاً قتل جماعة معاوية للحسين ثم الحسن والتنكيل بعائلة علي ، ولتصوَر الصغيرة وهي تنتحب بشدة وقد تأثرت بهذا الدرس ، ورأت في مصير أبناء علي ... مصيرها .. بذلك ، تكون قد أوحيت إلينا بما تريد ، دون أن تعرضها للقتل " . ويبدو أنَ " صوت المؤلف " يجد في هذا الاقتراح نوعاً من الإغراء ، لأنه يعمق البعد الإيحائي والرمزي لروايته ، فيقول " سأفكر في الأمر " . وحينما يلفت " صوت القارىء " انتباه " صوت المؤلف " إلى أنَ مصير سلافة

أوسيلفيا في الرواية غير معروف ، وما هي الأسباب التي دعتها للعمل في الملاهي والحانات ، يكون جواب " صوت المؤلف " هو " لكم أن تملأوا الفراغات " . ولا يتردد " صوت القارىء " من اقتحام النص ، وإشباع الفراغات التي أشار إليها " صوت المؤلف " فيقول : " أنا أتخيّلها صبية من الجزائر ، شاركت في الثورة ، قبض عليها الفرنسيون، وعذبوها تعذيباً وحشيّاً ، ففقدت حاسة السمع . بعد الاستقلال صدمت بالواقع ، وجدت أنها قد فجعت بأحلامها ، أحسّت بالاغتراب ، لجأت إلى فرنسا ، واحترفت العمل في الملاهي "(١٤). وفي هذه المرحلة من الحوار تظهر مجموعة من الأصوات لقراء آخرين. وتحديداً يظهر عشرة قرّاء ، ويشرعون جميعاً في ملء الفراغات التي تركها المؤلف ، وتقودهم تصوراتهم وآراؤهم واقتراحاتهم إلى ضرورة تغيير كثير مما ورد في الرواية ، إلى ذلك فإنهم يقترحون تفسيرات متعددة لأفعال الشخصيات . وتتعالى أصواتهم وهم منهمكون في فوضى التأويلات المختلفة ، وأخيراً يظهر " صوت المؤلف" وقد اتخذ " هيئة الجد والاستعداد والوقار لمناقشة كل هذه المسائل ، ولكنه في أعماقه الخفيّة، كان يكركر فرحاً (بخبث ومكر) ، لأنه وجد أخيراً عشرة قراء يقرأون روايته "(١٥).

ينقل مؤنس الرزاز ، في التفاتة ذكيّة ، القضيّة المعروضة في رواية " اعترافات كاتم صوت " إلى ما يعتقد أنه خارج نص الرواية ، بحيث يجعلها موضوعاً للنقاش بين عموم القراء ، وهذه اللعبة السردية المفاجئة ، تفتح الأفق أمام مزيد من التأويلات ، ورغم ذلك فإنّ " صوت المؤلف " و" أصوات القراء " ، لا يمكن أن تؤخذ إلاّ باعتبارها مكوناً من مكونات النص نفسه ، على أنّ كل ذلك سينشّط من القوة التخيليّة للمتلقّي الذي يجد أنّ السرد ينفتح على نهاية غير متوقعة ، فيصبح

التراسل بين الرواة والشخصيات داخل النص قائماً مع المؤلف والقراء من خارجه . وهنا سيعيد المتلقي النظر في قناعاته وتصوراته ، لأن كل شيء في النص أصبح رهن الاحتمالات والقراءات المتعددة والتأويلات التي يصار إلى ترجيح بعضها استناداً إلى قرائن مبثوثة في النص . إنّ الاقتحام المباغت الذي يقوم به " صوت المؤلف " و" صوت القراء " سيكشف عن الإمكانية التي يمكن أن تمارسها " القراءة " تجاه النصوص السردية ، إنها الإمكانيةَ التي تتعدد على وفق تعدد المنظورات ، بما يكسب النص مزيداً من الإيحاء ، ويضفي عليه فائضاً من المعنى الذي تستثيرهُ القراءة في تضاعيف النص .



الهوامش

١ . جيرار جنيت وآخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة ناجي مصطفى (الدار البيضاء ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ١٩٨٩) ص ٩٨ و ١٠٠ .

٢ . مؤنس الرزاز ، أحياء في البحر الميت (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) ص ٧ .

٣ . م . ن . ص ١٧٩ – ١٨٠ .

٤ . م . ن . ص ١٤٩ – ١٥٠ .

٥ . مؤنس الرزاز ، متاهة الأعراب في ناطحات السراب (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦) ص ١٣ .

٦ . م . ن . ص ١٩٤.

٧ . م . ن . ص ١٩٤.

٨ . م . ن . ص ١٩٥.

٩ . م . ن . ص ١٩٥.

١٠ . م . ن . ص ١٩٦.

١١ . م . ن . ص ١٩٦.

١٢ . م . ن . انظر على سبيل المثال ٢٥٢ ، ٢٨٢ ، ٢٨٩ ، ٣٦٠ .

١٣ . مؤنس الرزاز ، اعترافات كاتم صوت (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٢) ص ٢٢١

١٤ . م . ن . ص ٢٢١.

١٥ . م . ن . ص ٢٢٤.

* * *

الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية

- سلالات وثقافات-

عبد الله ابراهيم – قطر

مدخل : التعدد وصوغ الذات

يؤدي السرد بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنها استثمرت كثيرا من مكوناتها وبخاصة الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمنية والفضاءات، لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها لأن المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخيل السردي، فالسرد في وظيفته التمثيلية يركب ويعيد تركيب ويخلق ويعيد تخليق سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد، فالتعدد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب تعددي منشبك بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له. والتعدد يأخذ مظاهر كثيرة، تعدد في العناصر السردية المكونة للحكاية وتعدد في أساليب السرد وتعدد في الصيغ وتعدد في مواقف الشخصيات ورؤاها ومواقفها .ولعل إحدى الظواهر السردية البارزة في مسار الرواية العربية استثمارها تعدد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق والسلالات والثقافات والقيم التقليدية والمرأة والهوية والآخر. ومن هذه الزاوية انخرطت الرواية في الجدل الخاص بالهويات الثقافية والحضارية وبالانتماءات السلالية والطبائع وبكشف البنية الأبوية للمجتمعات الممثلة سرديا، الأمر الذي أفضى إلى ظهور عوالم متعددة بقيمها وتصوراتها ومواقفها. وبذلك قامت بتمثيل ثنائيات : الأنا والآخر ، والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليدي والمجتمع الحديث، وكل ذلك أسهم في إثراء البنية الدلالية وتعدد مستوياتها.

1- التمثيل والمخيال الصحراوي

في عدد كبير من روايات إبراهيم الكوني، يقوم السرد بدمج نبذ متناثرة من الأخبار والوقائع، والحكايات الأسطورية والخرافية، وجملة من المأثورات الشفوية القبلية أو الدينية في الصحراء، فثمة تركيب متعدد لكل شيء، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي صحراوي كبير تمكنت المدونة السردية للكوني من ترتيب معالمه وفضاءاته وعناصره، وهو عالم مختلف عن سواه من العوالم الروائية التخيلية الشائعة في الرواية العربية بالطريقة التي قام بها السرد في تمثيل المرجعيات، وخلق مكونات جديدة طبقا لمقتضيات الحاجة التي يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه، ومن ثنايا ذلك العالم تنبثق الشخصيات من آفاق ضبابية، وكأنها بلا ماض، فتنخرط في حركة صراع حول المفاهيم، والقيم والتطلعات، والانتماءات، والتملك، والهوية، والرغبات، والمتع الذاتية، وقبل كل شيء مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي متعدد الأبعاد، يضفي على الشخصيات نوعا من العزلة والانفراد بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة وهي ترتحل دون هوادة وكأنها لا تدرك معنى الاستقرار.

يزيح السرد اللثام عن مجموعة بشرية احتجبت دائما وراء اللثام وهي، "الطوارق" فالاهتمام بكشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة لا يخفى تنوعها العرقي، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية، ومعاينة علاقتها فيما بينها، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف، إنما يصطنع السرد، فضلا عن ذلك، جملة من الأساطير الخاصة التي تدرج في العالم التخيلي، وتشكل قوامه الرئيس، وهي أساطير تومض ثم تنطفئ لكنها تنبض بالحيوية والتألق ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان. ولو رتبت هذه الأساطير وفق أنساق محددة، لشكلت بمجموعها ما يمكن الإصطلاح عليه بـ "ميثولوجيا الطوارق". وينبغي التأكيد على أن الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق، فليس ذلك من شأن الإبداع، إنما يقصد (يختلق) بالسرد عالما جديدا. وفي الوقت الذي أضاء فيه عتمته بواسطة التمثيل السردي، فإنه تدخل بطريقة حرة ومرنة لاصطناع حكاياته، تلك الحكايات المتضافرة فيما بينها،لتشكل ميثولوجيا متنوعة العناصر يتبوأ فيها الإنسان بهمومه وحيرته وتطلعاته الموقع الأول، ذلك الذي لايجد أنيسا فيختار مضطرا الحيوان رفيقا له، يبثه لواعجه وعزلته. ثمة تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني، ففي كثير من اللحظات الحرجة، حيث الوحدة المستحكمة، لايجد الإنسان إلا الحيوان مشاركا له في كل شيء فيبثه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معلن حينا، ومناجاة داخلية أحيانا

أخرى، وخلال ذلك تنتظم الوقائع حول موضوعات الثروة، والجاه، والسلطة، والغش، والخديعة، والغدر، والرغبة المتأججة في التمرد والرفض، وعدم الانصياع لشيء وتتخلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للإنطواءات الذاتية، والانقسامات النفسية. والضغوط الداخلية، إذ الشخصيات تتفاعل فيما بينها في صراع أو وئام عبر حكايات مستفيضة، ومشاهد سردية طويلة تتفجر فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقا في سياق آخر.

ويتم توظيف إمكانات السرد الأدبي كالاسترجاع، والقطع، والتداخل، في تشكيل المادة الحكائية. وتظهر اللغة كوسيلة تعبير وهي أكثر ميلا للتجريد، وليس لها قدرة استبطان اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها الشخصيات، فالجملة القصيرة، توحي بأنها قائمة بذاتها أكثر مما هي متصلة بغيرها، مثل حبات رمل تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة ومتغيرة، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص، وهذا يؤدي إلى تشظي مكونات العالم التخيلي. هذا هو حال اللغة في روايات الكوني، فهي محكومة باتصال وانفصال معا، اتصال تفرضه سياقات التتابع اللفظي، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل، يؤدي إلى تشكيل عالم متموج، وممزق، ومتناثر، ومتعدد، كأنه تيه أبدي، لا يتم فيه العثور إلا على حيوات محكومة بدوافع غامضة وغريبة، وساعية إلى أهداف متناقضة، ذلك أن الثروة تجتذب ببريق الذهب بعض الشخصيات ، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر، فتتقاطع المصائر، وتتعارض القيم، وتتحول الأهداف عن مساراتها، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات مأساوية فاجعة، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوى قدرية نحو تلك النهايات، وكأنها تسعى إليها. وتتعاقب الحكايات في نظام متوال أشبه بحكايات الأجداد للأبناء، وحكايات الأبناء للأحفاد، ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصية/البطل، فكأن قافلة من الشخصيات، لا يمكن العثور على ما يميز كلا منها عن الأخرى إلا بمزيد من الاقتراب إليها. فالمشاهد تحتشد بالأحداث والشخصيات، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل، فيما تتوالد الشخصيات، وتنخرط في مواجهات عنيفة، وهي تنتسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنتسب إلى عالم الثقافة. إنها تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعالمها وماضيها، فالدرويش موسى في رواية "المجوس" (1) يختار الانتساب إلى عشيرة الذئاب، إذ سبق أن أنقذت جده من الموت ذئبة، وأرضعته حليبها، فصار ذئبا بالرضاعة، ولهذا السبب يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لا يجد قبولا من المحيط الإنساني. والأمر ذاته يظهر مع شخصية "أوداد" الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو "الودّان" ونسب طوطميا إلى الحيوان ، لأنه نفر من حياة السهولة، واختار أن يعيش حياته على

قمم الجبال كالودّان، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأنيس، ويفصح عن سر الانتساب فإذا بالودّان هو والد "أوداد" ذلك أن أمه "تامغارت" لم تنجب، لأنها كان عاقرا، فرحلت إلى الجبل حيث الودّان، وتوسلته أن يمنحها ذرية، فكان قبوله بذلك مشروطا بأن يمنح الوليد إليه، ووقع الحمل، وولد "أوداد" وقد أنست الأم وقائع الزمن ما كانت وعدت به الودّان بيد أن الأخير كان دائم التذكر، وكما يحصل في التراجيديا الإغريقية إذ تقدر الآلهة على الإنسان أمرا، فقد سعى الودّان لاسترداد وديعته، فأغرى "أوداد" وجعله متيما بقمم الجبال، وأصعده إثر رهان اللوح المحرم في الجبل، فسقط إلى الهاوية، وبذلك استرد صلبه إليه بالموت. وعلى الرغم من أن "أوداد" خالف وصية الأسلاف التي تحرم الاقتراب إلى اللوح، إلا أن إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة. ومثل هذه الشخصيات كثيرة في روايات الكوني، وكثير منها يأخذ سمات الأخرى، فتجد نفسها في تضاد مع غيره. وهذا الاتصال بالطبائع الحيوانية، أو بالعشير الطوطمي يظهر في روايات فؤاد التكرلي، وصبري موسى، وسميحة خريس، كما سنرى.

يأخذ الصراع بين الشخصيات من ناحية انتمائها طابعا ثنائيا في روايات الكوني: انتماء طبيعي كالانتساب إلى الحيوان والاتصال به عبر أمشاج طوطمية سحرية غامضة، انتماء ثقافي كالانتساب الديني أو القبلي أو العرقي. وتبقى الشخصيات أسيرة هواجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك . تظهر الصحراء بوصفها إطارا يحتضن الطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف، ولو مثلنا على ذلك برواية "المجوس" لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتي، فما أن تصل الأميرة "تينيري" و السلطان "أناي" إلى مكان صحراوي تبدأ الأحداث بلقاء الأميرة و "أوداد"، وتبدأ حكاية حب خطرة بينهما، ويستفحل الأمر حينما يهجر "أوداد" زوجته ويلجأ إلى الجبل. وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشر بنشر طريقة دينية بين القبائل، فإذا به يدعو إلى دين المجوس، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب. ويتصل هذا العالم بآخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل "ايدنيان" وبمقارنة عالم الجن الذي يحرم فيه الذهب والقتل وأي نوع من أنواع التملك والاغتصاب بعالم الإنس الذي يمور بالخداع والاستغلال والعنف، يتضح الأمر وينكشف وجه المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأول لثوابت تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية" خرج الجلاد الأبدي من القمقم السماوي واستوى على عرشه في قلب الفضاء، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بسياط النار، منفذين طقوس قصاص خالد، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام، مشى الدرويش فوق السنة السراب، تسللت الرمضاء في ثقوب نعله الجلدي القديم، وحرقت لحمه القديم فركع على

ركبتيه وزحف نحو جبل معزول نحتته الريح وجردته من النتوءات فبدا مثل قالب السكر الذي يجلبه تجار القوافل" (2).

تستأثر الصحراء باهتمام منقطع النظير في عالم الكوني الروائي. فهدوءها وغضبها، وصفاؤها وعتمتها، وأمانها وغدرها، يترك أثره الكبير في الأبنية السردية بما في ذلك الشخصيات، والأحداث، واللغة، وهي في الوقت الذي تؤجج فيه التمرد، فإنها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى درجة يتحول ذلك إلى طقس تعبدي يفرض حضوره على الشخصيات"، ابتعدت القافلة، خلفت وراءها رائحة الإبل، طغى السكون مرة أخرى، سيكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحظة إلا الشيوخ، ليس كل الشيوخ، ولكن تلك الفئة المعمرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلا الصمت، أو ربما لم يبق لها إلا الصمت، موسى لاحظ أن شيوخ القبيلة يزدادون تعلقا بالسكون الصحراوي كلما تقدم بهم العمر، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون، أو "صوت الله" كما يروق لبعضهم أن يقول، يوما كاملا يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإيماءة، عن أبسط إشارة. شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق حتى الصلاة قداسة" (3).

تعدّد الأساطير أمر يطرد في روايات الكوني، فما أن تتوهج أسطورة إلا وتنطفئ أخرى، وتظهر الشخصيات حاملة حكاياتها الصحراوية معها أينما تذهب، وكأنها لا تعمل إلا على مقايضة الحكايات بعضها ببعض. ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور وتقوم أحيانا بأدوار رئيسة، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان، فلا يجد أمامه إلا التواصل مع الحيوان. ففي رواية "التبر" يفتتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين "أوخيد" و "الأبلق" عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجار، وهو لا يزال مهرا صغيرا، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمجيب "هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق؟" ويجيب نفسه "لا" هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ "لا" هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا ينافسه في الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء؟ "لا" هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهري؟ "لا" هل رأيتم أجمل وأنبل؟ "لا" لا لا لا، اعترفو، بأنكم لم تروه ولن تروه" (4). وهذا الضرب من العلاقة يؤسس لصلة خاصة بين "أوخيد" و"الأبلق" فالحيوان هو الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان. وفيما يقع "أوخيذ" بحب حسناء فإن جمله هو الآخر يعشق ناقة. أما في رواية "نزيف الحجر" (5)، فالاندماج يبلغ أقصاه بين

الصبي والودّان، إذ كل منهما يقع تحت طائلة "مديونية معنى" للآخر لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح الموت، وبخاصة الودّان، الذي ينقذه وهو معلق على صخرة في سفح جبل.

يصعب القول بأن الكوني، استنادا إلى التمثيل السردي الذي تجلى في رواياته، قدم "مجتمعات هامشية" تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة، ذلك أنها تظهر "هامشية" بمقدار كونها مجهولة للمتلقي الذي اعتاد نوعا من التلقي الخاص بعوالم مختلفة. فالجهل بها، نوع من القصور الذاتي ذلك أن "الثقافة الحديثة" تعتبر حواضرها مركز انطلاق، ومحاور للمعاني، وما عداها أطراف لم تندرج في سياق التاريخ. وبالنسبة لطوارق الكوني، فالأمر مختلف، فالأصح بالنسبة لهم هو اعتبار العالم بعيدا عن الصحراء هامشا، أما الصحراء بالنسبة لهم فهي المركز، ففي قلب ذلك المكان الشاسع، تتأسس بواسطة التمثيل السردي كتلة قيم ضخمة لها رؤاها وتصوراتها للعالم وللحياة، ولها حكاياتها وأساطيرها، ولها نظام قرابة شبه طوطمي. وعلى الرغم من أن الحس التاريخي يكسر الالتفاف الدائري للحياة، ويوجهها توجيها خطيا، فإن "مجتمع الطوارق" الممثل سرديا، له أنساقه المتشعبة في امتدادها، له ميثولوجيا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان، وعلاقة الإنسان بالإنسان. فالعلاقة، بين "الطبيعة" و "الثقافة" حاضرة في صميم العالم التخيلي لروايات الكوني، علاقة تأخذ مرة شكل انفصال عنيف، وتأخذ مرة أخرى شكل اتصال حميم، وهو عالم شفوي التواصل، مازال يحيا وسط إطار قوامه الدفء الإنساني الذي تتقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفاهيم والمنظورات والتطلعات.

2- التمثيل السردي وثنائية الطبيعي والثقافي

تمتد الوظيفة التمثيلية التي ظهرت لنا في روايات الكوني، لتؤدي الهدف نفسه في رواية "فساد الأمكنة" (6) لـ "صبري موسى"، والمفاتيح الأولى لذلك تظهر في النشيد الملحمي الاستهلالي الذي تفتتح به الرواية "اسمعوا مني بتأمل يا أحبائي، فإني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن... أحرك أرغن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي (نيكولا) في ذلك الزمان البعيد، في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها ذلك الذي كانت فاجعته في أكثر اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عينيه، جديدا يلقاه بحب الطفل،لدرجة أنه لم يتعلم أبدا من التجارب! (7). هذا النشيد الافتتاحي يكشف البانوراما الشاملة للفضاء الذي تنتظم فيه الأحداث،

وهو "جبل الدرهيب" حيث تنبثق شخصية "نيكولا" وتنتهي الرواية وهو يـ[illegible]ـمي إلى أن يذوب في صخور "الدرهيب" ليتحول إلى جزء منه، فطموحه الأكبر أن ينصهر في الطبيعة، ويندمج فيها بوصفه عنصرا مكونا لنسيجها، كما كان جده الأعلى قد فعل ذلك، حسبما تقول الأسطورة، فهو من هذه الناحية يريد محاكاة الجد الأعلى في مصيره، "تلك هي لحظته التي طالما حلمت بها يا نيكولا قادمة.. وما عليك سوى انتظارها صابرا وهادئا، فلا تزعج قدومها بأية حركة.. لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكفيك وسوف يسري التيبس في ذراعيك ويتسلل منهما عبر جسدك فيصبح متيبسا. وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك بروحها الجذابة والوحشية عن الحضر الذي قدمت منه. تتيبس وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهيب العظيم الذي أعطيته قلبك وعقلك وروحك. تلك معجزة قديمة لا بد أنها الآن تتكرر معك، ألم يحدث ذلك للجد القديم لقبائل البجاة، كوكالوانكا، حين أعطى عقله وقلبه وروحه جميعها لتلك المغارة المرتفعة فوق الجبل المقدس... حتى أصبح صخرة، تنبت حولها أشجار مقدسة تطاول السحب تمرح خلالها تلك الـ[illegible]ـش البيضاء الشبيهة بالأرواح وسط المياه العذبة التي تتفجر من الصخور منسابة حول تلك الرو[illegible] الصخرية المقدسة؟ تلك هي معجزة الانتماء الحقيقي يا نيكولا، وسوف تتكرر معك" (8).

الرغبة تضع "نيكولا" في موقع الباحث عن حل "طبيعي" لمأساته، فيقع في تعارض مع الحل "الثقافي". فـ "نيكولا" محمل بالموروث الثقافي ضمنيا، وفكرة الخطيئة القائمة على وهم سفاح المحارم- وهي فكرة ثقافية -فجرت رغبته البدائية لأن يختار حل الطبيعة، والاتصال بعشيرته الأولى، لأنه وجد نفسه ضحية للثقافة. فثنائية "الطبيعة/الثقافة" تتحكم في مصيره. الطرف الأول منها يغريه بمحاكاة الجد الأسطوري الأعلى "كوكالوانكا" والثاني يرده إلى طفل الخطيئة، ابن "إيليا الصغرى" الذي تتنازعه قوى ثلاث تتباين فيما بينها طبقا لنسق القيم الأخلاقية وموقفه من فكرة الخطيئة. فالطفل بالنسبة لـ "نيكولا" هو ثمرة الخطيئة، وبالنسبة لـ "أنطوان" ثمرة الرغبة، وبالنسبة لـ "الملك" ثمرة الثروة، وكما اختار "نيكولا" لابنه الوهمي مصيره، وليمة للذئاب الجبلية، ولـ "إيليا" أن تتصاعد روحها من شقوق الجبل، لتتحول مطرا يطهر كل شيء، فإنه اختار لنفسه، تحقيق تلك الرغبة الكامنة فيه -والتي يغلب أنها قادمة دون وعي إلى الدرهيب، ليلتقي رمزيا بالجد الأعلى "كوكالوانكا" الرغبة في أن يكون صنما طبيعيا مقدسا، فكأن "الطبيعة" هي المطهّر لكل خطيئة "ثقافية"، فتلك الرغبة تغير الوضعية النهائية لـ "نيكولا" الذي لا وطن له، ولا ينتمي لشيء، وليس ثمة معنى لحياته مثل ذلك الإغريقي القديم

"سيزيف" فذوبانه في صخور الجبل، يحقق له الإحساس بالانتماء إلى مكان ما، لوقف رحلة التشرد التي قادته من روسيا إلى تركيا إلى إيطاليا، وأخيرا إلى جبل الدرهيب في مصر.

هذا التعدد في المستويات الدلالية يضفي على الراوية أبعادا خصبة من المعاني التي تتصل بالطبيعة والثقافة في وقت واحد. يدرج "نيكولا" نفسه في نظام الطبيعة، فأفعاله في عمق الجبل وعلى سفوحه وبين أوديته، تظهره قديسا طبيعيا، فالراوي يؤكد بأن أمه أعطته اسم قديس قديم، بيد أن التعبير الفعلي عن نزوعه الطبيعي يتكشف من خلال علاقاته بالآخرين، علاقته بنسق ثقافي محدد، السرد يضع "نيكولا" بين فئتين وإحساسه بالانتماء إلى إحداهما دون الأخرى، يحسم ميوله الطبيعية. تتكون الفئة الأولى من :إيسا، وعبد ربه كريشاب، وأبشر، وهم طبيعيون بامتياز. والفئة الثانية تتكون من مجموعة شبه هلامية لها أسماء ورغبات، ولكن ليس لها ميزات وخصائص جوهرية منها : الخواجة أنطوان، وإقبال هانم والملك، وهم قادمون من "القاهرة" يفتخرون بمظاهر ثقافية معينة، ويحرصون للاتصال بها، قوامها المتعة، والرغبة العابرة، واللذة السريعة المتعجلة، وهم يمثلون نسقا ثقافيا خاصا. ومع أن "نيكولا" قادم من خارج عالم هاتين الفئتين، فإنه يجد نفسه أكثر اتصالا بعالم الفئة الأولى، ذلك أن التراسل الشفاف فيها يوافق رؤيته ومنظوره ، فيما لا يجد سببا داخليا للانتماء إلى الفئة الثانية. وفي الوقت الذي تظهر فيه "إيليا الصغرى" في الأفق، لتجري مصالحة رمزية بين العالمين، تكون فئة "الثقافة" حطمت براءتها باغتصاب ملوكي دفعت الصبية إليه بيسر وسلاسة، فكأنها، تنزلق إلى ذلك العالم دون أن تعي مصيرها.

يقع الالتباس التراجيدي، حينما يستيقظ "نيكولا" من كوابيسه، وهو شبه غائب عن الوعي، يلاحقه حلم بأنه يسافح ابنته، في وقت تكون هي قد أعيدت إليه إثر الاغتصاب الملكي، فإذ به، يفعل غياب القرائن لديه ينسب اغتصابها إليه؛ لأن فعله في حلمه. ويقوده إحساسه العميق بالإثم إلى الشعور بالخطيئة، فيما يتكتم الآخرون على حقيقة ما جرى لـ "إيليا"، وعلى هذا يتغلب الوهم على الحقيقة تتغلب الثقافة على الطبيعة، ولكي يعيد "نيكولا" الأمور إلى "طبيعتها" لم يكن أمامه إلا سلسلة من القرارات المهلكة : حمل طفل الخطيئة وليمة للذئاب، الإختباء بالجبل، المشاركة في احتجاز "إيليا" وراء الصخور، ثم موتها، وأخيرا البقاء وحيدا في أطلال المنجم يعذب نفسه يوميا يحرق جسده على الصخور السوداء الملتهبة، وهو يعب "الأبسيرتو الأحمر" تجرعا حالما بموت هو نوع من الفناء والاتحاد بالجبل الذي أمضى فيه خمسين عاما، في إصرار لتحقيق رغبته بأن يكون حجرا مقدسا مثل جده الأول، فكأن، كل مقدس فيه بذرة إثم، وهروب من خطيئة، ولجوء إلى الطبيعة، وجد "نيكولا" نفسه ينفصل عن

سلالته لأسباب ثقافية، لكنه يعيد اتصاله بها أخيرا لأسباب طبيعية، مي السلالة المهاجرة "قبائل البحاة... أقدم شعوب إفريقيا الذين جاءوها من آسيا.. أقارب نيكولا وأصهاره القدامى.. الذين يرجح الرواة في الغالب أنهم من سلالة كوش بن حام، الذين هاموا على وجوههم بعد الطوفان (9) . إلى هذه السلالة ينتمي "إيسا" وابنه "أبشر" ولهذا فعلاقة "نيكولا" بهما علاقة دم. فكما يتصل "إيسا" بـ "كوكالوانكا" ليبارك بسبيكة الذهب، فإن ما كان يحلم به "نيكولا" هو أن يتبارك بذلك الجد، وأن يفنى فيه... ليماثله ويطابقه، يتخلص من منفاه، بعد أن عثر على سلالته في قلب الطبيعة. يبرهن مصير "نيكولا" على قضية مهمة: غياب "الثقافة" ورموزها في النص بحيث لا يشار إليهم بعد موت "إيليا" وحضور طاغ لـ "الطبيعة" فبها يفتتح النص، وبها يختتم، وبين تلك البداية وتلك النهاية تنحبس ذكريات "نيكولا" المتوهجة لتستدعي شذرات من وقائع حدثت خلال نصف قرن بين صخور الدرهيب، فيقوم السرد بتنظيمها على نحو متعاقب أحيانا، وعلى نحو متداخل أحيانا أخرى.

يسهم التمثيل السردي في إضاءة المسار المتحول لشخصية "نيكولا" وتتعدد صيغ السرد، طبقا للموقف والحالة اللذين يكون فيهما "نيكولا"، فتتناوب الصيغ بين الموضوعية العامة المسندة لراو عليم يشمل بمنظوره عالم "نيكولا" وخلفياته، وذاتية تكشف من الداخل ما يعتمل في داخل الشخصية من أفكار، وتتخلل ذلك صيغ خطابية، يخاطب فيها "نيكولا" نفسه أو يخاطبه الراوي حينما تتأزم المواقف ويجد البطل نفسه بإزاء حيرة وقلق عميقين (10). هذا التنوع يوافق الحالة النفسية للشخصية وينسجم مع الحالة التأملية لها من جانب، ووصف الفضاء الذي يحتوي أفعالها من جانب آخر، ولكنه يبرز أهمية الطبائع الأولى التي تستأثر بالاهتمام أكثر من الانتماءات الثقافية، وهو أمر نجد له تجليات أكثر أهمية في رواية المسرات والأوجاع لفؤاد التكرلي حيث يظهر مستوى أكثر تعقيدا في تعدد المرجعيات التي تتحكم بالأحداث ومصير الشخصيات.

3- التمثيل السردي وتعدد الطبائع والمصائر

يقوم التمثيل السردي في رواية التكرلي (11) بوظيفة كشف التاريخ الأسري بوصفه خلفية توجه سلوك الشخصية الرئيس فيها "توفيق سور الدين" واستجلاء الأبعاد الداخلية السلوكية والغريزية لتلك الشخصية. مصائر الشخصيات مرتبطة في هذه الرواية بالطبائع؛ فهي منقادة لطبائعها، أكثر مما هي خالقة لمصائرها. ويمكن اعتبار شخصية توفيق سور الدين أنموذجا يبرهن على هذه الفكرة التي

تتخفى حينا في تضاعيف النص، لكنها تظهر في أحيان أخرى باعتبارها قضية تستأثر باهتمام توفيق سور الدين حينما يبدي ملاحظات "نقدية" حول الكيفية التي تبنى بها شخصيات بعض الروايات التي يقرؤها، وإذا انتظمت تلك الملاحظات في سياق تفسير سلوك الشخصيات كما يرى ذلك توفيق سور الدين فإن الخلاصة النهائية لهذه الفكرة المحورية تتكشف تماما من خلال بناء الرواية التي تحرص في جزء كبير منها على إضاءة الخلفيات الوراثية للشخصية، وهي خلفيات تنتهي إلى أصول طوطمية غامضة تتصل بالقرود إلى درجة ينظر فيها إلى عشيرة "آل عبد المولى" بوصفها سلالة قردية. فالحارة المغلقة التي يعيشون فيها، ويتوالدون دون ضوابط معروفة، تسمى بحارة القرود (=دربونة الشوادي) والجد الأكبر للسلالة "كان معروفا بجسده القصير المتين، وبخلقته الغريبة، فهو أقرب إلى القرد منه إلى الإنسان" هذا الإنتساب الطوطمي الوراثي يجد صداه بوضوح في نسله" كان أبناؤه من بعده وأبناء أبنائه صورا مشوهة أو محسنة قليلا من هذا النموذج الباهر" (12).

وعلى الرغم من أن "سور الدين" الإبن الثاني لـــ "عبد االمولى" والذي به تختتم سلالة الأبناء المباركة (سمر الدين، منصف الدين، راية الدين ، كمال الدين، لطف الدين، ممتاز الدين، سيف الدين، سور الدين) يضل عن السلالة، ويخرج عليها بالزواج من امرأة غريبة عنها، فإن ابنه المهجن من خليط يوصله من ناحية الدماء بالسلالة ومن ناحية الشكل بالأم التي اقتحمت أسوارها، يبقى أسير الطبع الذي ورثه عن السلالة الطوطمية. فحياته إلى النهاية إنما هي تجليات رمزية للطبع الغريزي لسلالة، تماثل القرود، في اشتباكها العنيف والمستمر بالجنس الذي يأخذ مظاهر شبقية حادة لا يقصد منها الإثارة المباشرة، إنما الوفاء للطبع، وكأن الفكرة الضمنية التي يريد النص، على نحو غير مباشر، بلورتها، هي : أن لعنة السلالة المنكفئة على ذاتها، تلحق أولئك الذين اختاروا التمرد عليها، لعنة تتضمن وجهين؛ أولهما الانهماك في لذة غير ممتعة كتعبير عن ذلك الطبع الغريزي في عالم بدأ يكيف الغرائز، ويحول مسارها، وقمعها ضمن سلالم متنوعة ومندرجة من الأخلاقيات والقيم، وفي هذه الحالة سيظهر الإنهماك بوصفه شذوذا عن قاعدة، إذ ليس ثمة أمل في العودة إلى طبيعة الأشياء بفعل الأنساق الثقافية التي جرى قبولها والتواطؤ عليها. ونتيجة لهذا الوجه يظهر توفيق معذبا ومنشطرا على نفسه، لأنه ينتمي في آن واحد إلى نسقين متعارضين: الطبيعة ممثلة بالسلالة والثقافة ممثلة بالميول الفردية، وثانيهما الضياع والضلال والتشرد. فمن يجرؤ على انتهاك عالم السلالة، بالخروج عليها، لا يتم فقط إبعاده والتخلي عنه، وتركه وحيدا يواجه عالما مغايرا، إنما معاقبته والاقتصاص منه؛ فتوفيق لم يجر الاستغناء عنه فقط، بوصفه عنصرا تمرد على السلالة، من خلال العمل والعلاقات الاجتماعية الأخرى والشكل الخارجي

الشاذ بالنسبة للسلالة، إنما جرت معاقبته بعنف وقسوة بالغين، دون أن تنكشف الأسباب الكامنة وراء ذلك، وعلى هذا، فكأن ثمة مخططا قدريا غامضا يحكم علاقات الشخصيات فيما بينها وبين العالم الخارجي.

في الوقت الذي تترتب فيه مجموعة أسباب تفضي إلى إخراج توفيق من السلالة، تعمل مجموعة أسباب أخرى، بطريقة غير مكشوفة للاقتصاص منه ومعاقبته. ذلك أن دفء العلاقات منحصر بين عناصر السلالة المنكفئة على ذاتها، العناصر الصافية والنقية التي تحرص على ألا تُخترق أسوارها الخارجية، ولا تلوث دماؤها، أما البرود والالتباس فمع العناصر المهجنة. وطبقا لمنظور توفيق —وهو المنظور الذي من خلاله يتشكل معظم العالم التخيلي للرواية -فعالم سلالته غامض، وسديمي، وشبه بدائي، ومستغرق في علاقات ولاء معتمة، فلا تمايز بين مكوناته، وهو مخلص لتروعه الطبيعي والغريزي الذي يتهرب من "عالم الثقافة" إلى عالم "الطبيعة". وفي نهاية المطاف، يعني خروج توفيق من عالم السلالة خرقا للانتماء الطبيعي، الصراع المباشر والضمني بينه وبين أطراف السلالة، وهو يأخذ وجوها عدة كالنبذ والإقصاء، والاستعباد، والاحتيال، والاستيلاء على الإرث، ثم التهديد، والضرب، والتجويع، إنما هو تعبير عن رغبات متضادة ومصالح متعارضة، فانتقال توفيق إلى عالم "الثقافة" يعتبر خيانة لـــ "عالم الطبيعة" ورفضا له، وتشويها لعلاقاته السرية، والتراسل بين هذين العالمين ينبغي أن يظل متعطلا، ولهذا تبدو محاولة توفيق يائسة ومنقطعة عن سياقها، ولا تنطوي على قدرة وفاعلية. فهو لا يفشل فقط في مهمته، إنما هو "عقيم" غير قادر على توريث وعيه ورغبته للآخرين، كما هو الأمر بالنسبة لأفراد السلالة الذين يتناسلون، ويتزاوجون، ويتضامنون في عالم يصعب اختراقه. حينما تنحبس السلالات في عالمها الضيق والرتيب، تصطنع سلطة تحول دون اختراقها.

يكشف التمثيل السردي مأزق الازدواج الداخلي لتوفيق، فقراءاته وتأملاته تجعله ينتمي إلى عالم، وسلوكه وممارساته تدرجه في الانتماء إلى عالم آخر، ولم يستطع أبدا أن "يوفق" بين العالمين ويحل التعارض القائم بينهما، ولهذا عاشهما معا، فهو مخلص لطباعه وغرائزه، ما دامت تشبع، وبذلك يتصل بسلالته، دون أن يكتشف سر التمايز والاختلاف بين النساء اللواتي يشبعن رغبته، أديل، كميلة، فتحية، أنوار، وهن جميعا لا ينتمين إلى سلالته، وجميعهن يصبن أو يتعرضن لأضرار يتصل جانب منها به، فهو كراغب مدفوع بغريزة الطبع الموروث من سلالته، يجد نفسه معهن جميعا دون أن يكون قادرا على اكتشافهن. فلذته تنبثق من الطبع وليس المشاركة، وهن اللواتي كن فقط قادرات على تحديد العلاقة معه أو تنظيمها؛ إعلان البداية وتقرير النهاية: كميلة في زواجها وطلاقها منه، أديل في حبها له

وابتعادها عنه، أنوار في امتناعها عن الاتصال الفعلي به، وفتحية في قبولها ورفضها وصدودها. فالمرأة بالنسبة لتوفيق كانت فقط موضوعا للرغبة، ولم تفلح ثقافته وكتاباته و "النماذج الروائية" التي تأثرها، في تحويلها إلى آخر مشارك، بالمعنى الكامل للشراكة. فهو من هذه الناحية أكثر انتماء إلى سلالته من الانتماء إلى النساء اللواتي ارتبط بهن. ثمة بون شاسع بين عالمه الجسدي وعالمه الذهني، العالم الأول بالنسبة له عالم أولي، فيما الآخر ثانوي، ولأنه أشد اتصالا بالأول لم يعرف الرفض والاحتجاج إلا في أضيق الحدود، وبدا كأن خروجه على السلالة جاء بسبب هجنته، أكثر مما كان اختيارا قرره بوعي، بحيث يصعب التحديد بدقة كاملة فيما إذا كان لُفظ من السلالة، أم أنه وجد نفسه خارجها، بعد أن اندرج في "عالم الثقافة".

تتضمن الرواية أكثر من إشارة تبرهن على أهمية الطبائع والغرائز، ليس فقط كموجهات ومحفزات لأفعال الشخصيات، وإنما كشروط فنية لبناء الشخصية الروائية الناجحة والسوية. ففي اليوميات التي يدونها توفيق عن حياته وعلاقاته، وقراءاته، يقوم بتحليل كثير من النصوص الروائية، ويقدم أحكاما "نقدية" حولها، تكشف منظوره للشخصية الناجحة وقواعد بنائها. من ذلك أنه يرى نقصا واضحا في بناء شخصية "سانين" وشخصية "ميرسو" على الرغم من تعلقه بالشخصية الأولى، وعدم ارتياحه للثانية. فـ "الأول أكثر حيوية وإنسانية وأقدر على الإقناع من الثاني، إلا أن الاثنين ناقصان فنيا، نقصا معيبا لا يطاق، فلا الكاتب الروسي ولا الفرنسي بيّنا كيف ولا بأية طريقة وعبر أي نوع من التجارب الشخصية وردود الفعل، تشكلت وتحت دواخل هذين البطلين الباهرين، ولا كيف تسنى لهما الوصول إلى هذا المستوى الإنساني الخاص جدا. ففي اعتقادي، أن القضية المركزية في هذه الشؤون، هي السبيل والكيفية السلوكية، لا النتائج وما بعدها(13). هذه الفكرة تلاحقه في قراءاته، فهو لا يتقبل الاختيارات إلا استنادا لظروف الحياة، إذ ليس ثمة أمر مقبول بالنسبة له، يقوم على وعي ذهني مباشر، إنما لابد من تدرج يكشف ظروف الحياة والطبائع وصولا إلى الهدف المنشود. وفي هذا السياق يُبدي تحفظا مماثلا على الكيفية التي بنيت فيها شخصية "بازاروف" في رواية "الآباء والبنون" لـ "تورجنيف"، فيعلق قائلا : "كنت متطهرا بحزني على موت بازاروف هذا الشاب العدمي الساذج، وبعدما عدت ليلا، إلى بيتنا المظلم الخالي، بقيت أفكر في هذا البطل ومصيره، أحسست بأن عنصرا مهما، في نظري، ينقصه. إن الرواية مبنية بشكل مريح ودون تعقيد، غير أن المؤلف لم يوضح، أو يصور، كيف صار بازاروف عدميا وعن أي طريق، أعني، ضمن أية ظروف حياتية، وتحت تأثير أية

أفكار أو تجارب وتأملات انقلبت مكوناته الذهنية وتغير. هذه قضية حيوية كبرى بالنسبة للشخصية بقيت مهملة (14).

ويمكن أن نردف ذلك بمثال ثالث يقوي هذه الفكرة الحيوية في رواية "المسرات والأوجاع" وهو خاص هذه المرة بـــ "ديستوفسكي" فتوفيق يعجب بالأمير "ميشكين" في رواية "الأبله" لأنه خرج من تحت يد ديستوفسكي على الخلقة التي صنعته الطبيعة عليها، ولا مجال للسؤال، كما هي الحال بالنسبة لميرسو كامو، كيف صار هكذا بهذه الصفات والأفكار (15). وهذا يقوده إلى اعتراض جوهري بخصوص شخصية "راسكولينكوف" في رواية "الجريمة والعقاب"، فيقول إن في تلك الرواية "خطأ جسيما، فشخص مثل راسكولينكوف ينتهي –بإدراكه هو ووعيه وأحاسيسه الإنسانية العالية –إلى إنزال العقاب بنفسه، هذا الشخص لا يمكن أن يقدم على جريمة قتل، لا يمكن، لايمكن، لأن مكوناته الذاتية تجعله عاجزا عن ذلك تماما، ولهذا فهذه الرواية منهارة من الأساس، ويحيرني أن تبقى مقروءة إلى حد الآن. لعل السبب يعود إلى قابلية المؤلف المذهلة للالتفاف حول القارئ ورمي بصيرته الداخلية بعشرات التفاصيل والأعذار غير المقبولة، بحيث يعطل عقله وحاسته للتمييز (16).

تقدم هذه الأحكام النقدية سلسلة متصلة من الملاحظات الخاصة ببناء الشخصية النموذجية في الرواية طبقا لمنظور توفيق الذي يعتبر من هذه الناحية مؤلفا ضمنيا يتوسط بين المؤلف والراوي، والفكرة الجوهرية المستخلصة من تلك الملاحظات هي : أن الشخصية الروائية ينبغي أن تتقيد بالممارسة السلوكية والطبعية التي تكون عليها، وهذا يقتضي أن يهتم الكاتب بوصف حياها وتجربتها وطبائعها والوسط الذي تعيش فيه، لتكون أفعالها بمثابة النتائج النهائية لتلك التجربة الحياتية. وطبقا لهذا التصور فإن شخصيات تغيب عنها تلك الشروط تعتبر بشكل من الأشكال منقوصة، لأن أفعالها غير مسوغة، وقراراها لا تستند إلى خلفيات محددة، كما هو الأمر بالنسبة لـــ "سالين" و "ميرسو" و "بازاروف" و"راسكولينكوف"، والأخير على وجه الدقة يبدو غير مقنع لأن ثمة تعارضا واضحا بين وعيه وفعله، فمن يكون واعيا مثله لا يمكن أن يقترف جريمة قتل كجريمته، والبديل لكل ذلك هو الأسلوب الذي بنيت عليه شخصية "ميشكين" فقد جاءت على الخلقة التي صنعتها الطبيعة عليها.

تكرار هذه الملاحظات سيفضي إلى تثبيت النتيجة الآتية : الأفعال التي تقوم بها الشخصيات لابد أن تخضع لنسق محدد من السلوك، هو السبب والنتيجة، فلا يمكن القيام بفعل ما إلا إذا استمد معناه من أساس يتصل بطبيعة الشخصية، أو بتجربتها الحياتية والسلوكية. ومعروف أن هذه الفكرة شاعت في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد "سانت بيف" ودعمت من

عالم الأحياء "كلود برنار" وسرعان ما أخذ بالفكرة الروائي"إميل زرلا" فكتب حولها كتابه "الرواية التجريبية" ثم كتب معظم رواياته في ضوء هذه الفكرة، ومؤدّاها أنه ينبغي للروائي أن يتخذ كنقطة بداية لروايته حدثا اجتماعيا أو فرديا مثيرا للانتباه أو العبرة، ثم أن يبتكر حوله موقفا يمكن اعتباره بمثابة فرضية عامة، وأخيرا أن يحرك الأحداث المكونة لهذه المواقف حتى نهاية الحبكة الروائية بشكل يظهر التجارب الحقيقية للإنسان في المجتمع. ومن مميزات هذا الأسلوب في تركيب الشخصيات الأدبية أن يركز على إبراز القوى الخارجية الضاغطة على الإنسان سواء أكانت اجتماعية أم طبيعية، كما أنه يبرز القوى الدفينة في النفس التي توارثها الإنسان عن أسلافه، والتي تحدد مقدار تحكيمه للعقل ومسؤوليته الأخلاقية (17).

من المعلوم أن نهضة الرواية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين تمت –وبخاصة إنجازات رواية تيار الوعي عند جويس، وبروست، وفولنكر، وفرجينياوولف، التي خلخلت الأنظمة التقليدية للسرد- على نقض هذه الفكرة، فقد حلت العلاقات السردية بين الأحداث والشخصيات محل العلاقات السببية المنطقية. وبدأت الرواية تبتدع ضروبا كثيرة من العلاقات السردية بين العناصر الفنية، وتوارى المفهوم الذي أشاعه "زولا". وعلى الرغم من ذلك فرواية "المسرات والأوجاع" تسعى، سواء ببنائها العام، وبناء الشخصية الرئيسية فيها، أو بالآراء التي تتضمنها حول البناء السليم للشخصية الروائية إلى إعادة الاعتبار لتلك الفكرة، إلى درجة أن شخصية توفيق تظهر وكأنها تمارس أفعالها، وبخاصة الجنسية منها، بإيحاء مباشرة من الانتماء إلى سلالة بشرية- قردية، فهو الوارث الطبيعي لتلك السلالة، ومهما عملت الثقافة على تكييف تلك الطبيعة وتحويرها، فإنها تظل بمنأى عن المساس بالطبع. ولعل هذا يفسر سلوكه الجنسي، بما في ذلك الأوضاع التي يتبعها في ممارساته، والتي يحيل بعضها على ممارسات القرود. وفيما يخص هذه القضية ينتمي النظام الدلالي العام المنبثق عن العالم التخيلي إلى الفكرة القائلة بثبات الطبائع، وهي فكرة نقضتها الكشوفات الحديثة، الإخلاص للطبع الموروث، وأحيانا لجملة لظروف التربوية الأولية التي تشكل نسيج رؤية الشخصية. ولا يقتصر عند فؤاد التكرلي على رواسة "المسرات والأوجاع" بل هو يكاد يكون ثابتا من ثوابت العوالم السردية- الدلالية في رواياته، إذ يظهر في رواية "الرجع البعيد" ويتبلور في "خاتم الرمل"، وذلك قبل أن يترسخ في "المسرات والأوجاع" فشخصية "هاشم" في "خاتم الرمل" تظل عاجزة عن الاندماج في عالم الاسرة والمجتمع لأنها ورثت نوعا من القلق الذي صاحب نشأتها، وهو قلق أدى إلى تنميط سلوكها بين التعلق المرضي بالأم "سناء" وعداء الأب. فهو يعزو وفاة أمه إلى تسلط أبيه وقسوته، فتظهر صورة الأب، وهي ملتبسة ومشوهة في وعي "هاشم"

وهذه الفكرة تسمم علاقاته بالآخرين، والمقطع الآتي يكشف صورة الأب في وعي الابن "لم يكن-هذا الرجل- إلا إنسانا عاديا ذا مواصفات أقل ما يقال إنها مثبطة. لا طموح حقيقيا. لا خيال، لافكر واسعا. لاخصب نفسيا. لاموهبة عقلية لاهوايات مطلقا، لا تطلع إنسانيا، لاعواطف دائمة. وهو بهذه المزايا اللافتة للنظر، رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه، لا يحوز احترام زملائه القضاة فحسب بل يتمتع بمهابة كبيرة بين بقية الناس أيضا، فإذا تبرعنا بإضافة بعض العقد الاعتيادية إليه (عقدة النقص المتأتية من شكله وقصر قامته، العقدة الجنسية بالتأكيد، عقدة الوظيفة والحرص عليها، عقدته أمام المال) وأهمها وربما أكثرها عمقا، وتدميرا للذات، عقدته الزوجية، أمكننا أن نتصور أن إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه، لم تكن إشارة بغير أساس (18).

والحق فإن الراوي -البطل - معبأ بالشكوك تجاه جميع الشخصيات الأخرى، باستثناء الحنين الذي يأخذ شكل التعلق الغامض بالأم، فالآخرون أعداء ولا يمكن الاطمئنان إليهم، بما في ذلك الخال الذي كان من أقرب الناس إلى "هاشم". وهذا الإخلاص لتروع داخلي متصل بالطبع أكثر مما هو متصل بالتفاعل الإيجابي مع الآخرين، هو الذي يحدد مصير "هاشم" سواء أتعلق الأمر بالعزلة والتآكل الداخلي، أم بالاستسلام المريع لأولئك الذي يطاردونه، وينتهي الأمر بقتله، فهاشم نظير توفيق سور الدين، فكلاهما، بفعل الانصياع والامتثال لقوى داخلية متصلة بالطبع والسلوك، يدفعان إلى مصائر لم يستطيعا إلا تقبلها، والامتثال لها بوصفها نهايات طبيعية حتمية ليس إلا. ولكن لنظلّ مع هذه الظاهرة في رواية "المسرات والأوجاع" لأنها تنطوي على مستندات مهمة ودالة، والتعبير عن ذلك التصور اقتضى أمرين أساسين ظهرا بوضوح في الرواية، أولهما حرص المؤلف على عقد فصل أول، يمكن اعتباره فصلا تاريخيا تعقب فيه تاريخ سلالة "آل عبد المولى" لمدة تقارب مائة سنة باعتبار أن الأبناء الذين ذكرناهم ولدوا وتزوجوا قبل الحرب العالمية الأولى، باستثناء "سور الدين" الذي يتزوج خلالها في عام 1917، وربما تبدو هذه الملاحظة غير ذات أهمية في سياق التحليل هنا، لكنها غاية في الأهمية بالنسبة للرواية، ذلك أن المؤلف يشير بوضوح إلى أنه يكتب تاريخ أسرة عبد المولى (19).

تفهم أهمية هذا التتبع الخطي للسلالة القردية، حينما تتكشف طبيعة الغاية التي تحكم بناء الشخصية، فذلك التاريخ إنما يضيء التجربة الحياتية، ويكشف طبائع السلالة، ويكون خلفية تضيء سلوك الشخصيات، بحيث لا تبدو متناقضة أو غير ذات ماض خاص بها، وهو الأمر الذي اعترض عليه حينما فحصت شخصيات مثل "سانين" و "ميرسو" و "بازاروف" مع الأخذ بالاعتبار أن هذا الفصل التمهيدي المطول الذي غطى حقبة زمنية طويلة، قدم بأسلوب السرد الموضوعي الذي هدف إلى تزيل

موقع السلالة في التاريخ والبنية الاجتماعية. وثانيهما هو التعطش الغريزي المستمر الذي لا يكاد يشبع عند توفيق والذي عبر عنه من خلال علاقات جنسية متعددة، دون اهتمام جدي بتمايز النساء. فالأمر الذي يستأثر بالاهتمام الرئيس هو السعي لإشباع رغبة متواصلة، ومتجددة، وغير مثمرة، تؤدي إلى الإنجاب الذي يوصله بالسلالة. هذا الميل يكشفه تركيز المؤلف على أن تلك السلالة منحدرة عن أصول قردية أو شبيهة بالقرود، والنص في خلاصته الدلالية النهائية يتماثل مع فكرة "زولا" فيما يخص الحدث، والفرضية، ثم البرهنة عليها. ولا يتم بمعزل عن التطورات التي تؤثر في الشخصية، سواء كانت أسرية ضيقة أو اجتماعية عامة، وبخاصة الظهور الكاسح والملتبس والعنيف لشخصية "سليمان فتح الله" الذي يمكن إدراجه في ثنايا النص بوصفه رمزا لظهور فئة –وليس طبقة– استأثرت بدون جدارة، بكل شيء، بما فيها المكانة، والسلطة، والسيطرة على الآخرين، واستبعادهم، كما حصل مع توفيق سور الدين الذي تقبل ذلك بنوع من البرود واللامبالاة. فالإخلاص للطبع الأول يحول دون أن يبدي احتجاجا ملموسا، ولا استشعارا عميقا لخطورة القادمين الجدد، الذين يحيلون كل شيء إلى خراب، مادام قادرا على الاتصال الضمني بسلالته رمزيا، أي قادرا على التعبير عن انتمائه الطبيعي لتلك السلالة من خلال الانهماك بممارسات تحجب عنه خطورة. أما ظهور الأب في "حانتين" فيفترض أنه تم في النصف الثاني من القرن 19وربما التغيرات التي تأخذ بعدا أيديولوجيا صرفا، يفضي إلى انهيارات شاملة على مستوى الحياة. فسليمان فتح الله متصل بمنظومة أيديولوجية مغلقة كاتصال توفيق سور الدين بسلالته الغامضة، كلاهما، وبطرق مختلفة يصل بسبب العماء، وغياب الوعي الأصيل، إلى النتيجة نفسها. ومن أجل تأكيد هذا الأمر ينعطف السرد من صيغته الموضوعية إلى صيغته الذاتية المباشرة، فرؤية توفيق لعالمه ولنفسه ولسلوكه تترتب ضمن منظور ذاتي يأخذ شكل يوميات متناثرة في دفتر لا يستأثر حتى باهتمام صاحبه نفسه. فهو يضيع أكثر من مرة، ويتم العثور عليه بصدفة محض بين بقايا الصحف العتيقة. فرؤيته منحسرة، غير فاعلة، انكفائية، ولا يراد منها سوى تقييد مجموعة تجارب وانطباعات وملاحظات، كجزء من تاريخ شخصي ينتسب لمكان وزمان، ولم تتطور أبدا إلى نوع من التحليلات والاستبصارات العميقة للمتغيرات الكبيرة التي تقتحم عالمه، وبخاصة الحرب، الأمر الذي أظهر البعد الامتثالي للشخصية، وغياب الفعالية الذهنية المتوقدة. وهذا الأمر هو الذي جعلها تتقبل كل شيء بوصفة حتمية مقررة. على أن ذلك لو حصل سيكون ضد الفرضية التي يريد النص البرهنة عليها، وهي انسياق الشخصية وخضوعها للقوى الضاغطة، وللرغبة الداخلية المعبرة عن الانتماء الطبيعي أكثر مما هي معبرة عن الانتماء الثقافي.

هوامش

1-إبراهيم الكوني : المجوس، الدار الجماهيرية، ليبيا ودار الآفاق الجديدة ، المغرب 1990

2- م ن ، 1 : 220

3- م ن، 2 ، 235-236

4-ابراهيم الكوني : التبر ، لندن، دار رياض الريس للنشر والكتب، 1990

5- ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر، الدار الجماهيرية – ليبيا ، دار الآفاق الجديدة المغرب 1991

6- صبري موسى : فساد الأمكنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987

7- م ن ص 122

8- م ن ص 380-381

9- م ن ص 141

10- م ن انظر على سبيل المثال ص 216-218-222-223-225-226-228-257-258-

11- فؤاد التكرلي : المسرات والأوجاع، دمشق، دار المدى، 1998

12- م ن ص 5

13- م ن ص 120

14- م ن ص 158

15- م ن ص 159

16- م ن ص 159

17- مجدي وهبة : كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون 1984، ص 408

18 – فؤاد التكرلي، خاتم الرمل، بيروت ، دار الآداب، 1995، ص 140

19- فؤاد التكرلي : المسرات والأوجاع ص 16

1. إشكالية التجنيس

1- 1 مــرّت نظــرية الأنواع الأدبية بمرحلــتين أساســيتين ، مرحلة بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصــل الأنواع الأدبية بعضها عن بعــض ، وبحــثها بوصــفها قــارات منفصلة . ومرحلة ظهرت حديثاً ، وهي وصفية ، لا تعنى بحكم القيمة ، ولا تحــدد عــدد الأنــواع الأدبية تحديداً " فاصلاً "، ولا توصي بقواعد نهائيــة، وتفــترض إمكانيــة المــزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة ، وتهــدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على الخصــائص الأدبيــة . وهــذا هو الأمر الذي دعا " اوستن وارين " إلى تعريف النوع بأنه : جملة من الصفات الأسلوبية تكون في متناول اليد ، قريــبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارىء ، والكاتب الجيد يتمثل جــزئياً للنوع كما هو موجود ثم يمدده تمديداً جزئياً[1]. ولعل ذلك ، هو الــذي دفــع " رينيه ويليك " إلى تأكيد انحسار أهمية نظرية الأنواع في القــرن العشرين ، بعد صدور كتاب " الجماليات " لـــ "كروتشه " في عام 1902 . فــلم يعد التمييز بين الأنواع الأدبية ذا أهمية ، لأن الحدود بينها تُغير باستمرار ، وتُخلط أو تمزج والقديم منها يُترك أو يحوَّر ، وتوضع أنواع جديدة أخرى إلى حدٍ صار معها المفهوم نفسه موضع شك[2]. على أن " تــودوروف " يفسّر الأمر استناداً إلى مبدأ التوسع وليس الحصر ، لأنّ نظــرية الأنــواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص ، بعد أن تكون " الشعرية " قد مهدت السبل لذلك[3]، لينتهي الأمر عند " جينيت " إلى " جامع النص " في دعوة لدمج كل المحاولات السابقة

مـــن أجل صوغ مفهوم ، يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص[4]. وهكذا فإنّ التصور الذي أقامه " أرسطو " للأنواع ، استناداً إلى مفهوم المحاكاة ، الذي فصّله في كتاب " فن الشعر " قد ظل مولِّداً ، طوال أكثر من ألفي سنة ، لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تُحصى في هذا الموضوع . ذلك أنَّ المدخل النظري للأدب يعنى دائماً بحصر الخصائص وتــبيان القواعــد ويهــدف إلى تنظيم الأبنية ، وضبط الأساليب ، وهو يفضـــي إلى الـــبحث عن معايير تُستخلص من النصوص المتقاربة ، ثم تُجرَّد لتصبح مبادىء عامة مُميِّزة للأنواع .

1- 2 لعــلّ إحـــدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب ، هـــي العلاقـــة بين النصوص الأدبية والجنس الذي تنتمي إليه . فثمة جدل طويل ومتوتر ومتشعب حول ماهية تلك العلاقة ، ظل قائماً منذ أرســطو إلى الآن . وبعيـــداً عن الحديث حول الخصائص الفنية المميزة للجنس والأنواع المتصلةَ به ، أو السمات الأسلوبية والبنائية للنصوص الـــتي تـــندرج في إطار جنس ما . وهو حديث يشكّل متن البحث في هذا الموضوع منذ نشأته ، فإنه من اللازم إثارة أمر آخر ، متصل هذه المرّة بالتفاعلات الممكنة بين النصوص وأجناسها ، وهنا تُثار أسئلة عدة .فهل تصوغ النصوص نماذجها الأجناسية أم أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصـــائص محددة على النصوص الأدبية ؟ وهل تعتبر النصوص مغذّيات للجـــنس أم أنه هو الذي يغذّيها بخصائصها ؟ وما نوع التحولات الفنية والتاريخية المحتملة من ناحية النشأة والازدهار والأفول ؟ وهل يمكن أن تـــبقى الأجناس في حال غياب نصوص تنتظم في أفقها ؟ وهل يمكن أن تزدهـــر نصـــوص في منأى عن أجناسها ؟ وأخيراً فهل تتبادل الأجناس والنصـــوص ، تأثراً وتأثيراً ، خصائصها وأنساغها ووظائفها فتحيا معاً بوجودها ، وتموت معاً بانعدامها ؟. أسئلة كثيرة تهدف إلى كشف طبيعة العلاقـــة بيـــن الجنس والنص ، ونوع التفاعل بينهما ، يراد منها فحص

الاستشـــفافات بيـــن الاثـــنين بالدرجة الأولى ، ثم الانتقال بعد ذلك إلى الـــتحولات الداخلية في بنية الأجناس والنصوص على حدٍ سواء . أكان ذلـــك بـــتأثير مـــن القواعـــد الداخلية لها ، أم بتأثير السياقات الثقافية الخارجية المؤثّرة فيها .

3- 1 كـــثيراً ما تبنّى النقاد المحدثون في مجال نظرية الأدب ، العلاقـــة التي اكتشفها دي سوسير بين الكلام واللغة ، واعتبروها معياراً صالحاً لكشف طبيعة التناظر القائم بين النص والجنس ، وبما أنّ مؤدّى تـــلك العلاقـــة هـــو ؛ النظر إلى الكلام بوصفه تعبيراً فردياً يترتب ضمن قواعـــد هي اللغة ، وأنّ تلك القواعد أنظمة تجريبية اشتقت عبر التراكم من الأفعال الكلاميّة . فإنه ، وبالتناظر نفسه ، يمكن اعتبار النص الأدبي تعـــبيراً فـــردياً يهـــتدي بقواعد الجنس الذي ينتمي إليه ، وقواعد ذلك الجنس كانت قد تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية لنصوص تجمعهـــا روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها . وعلى هذا فالعلاقة محكمة بين الاثنين . وإلى مثل هذه العلاقة يشير " ألستر فاولر"، حيـــنما يذهـــب إلى أن النص الأدبي سجلّ لفعل كلامي متخصص ، يقوم مؤلـــف مـــا بوضعه وتحويله بنفس القدر الذي يعبّر به المتحدثون عن أنفسهم من خلال منظومة قواعد نحوية مشتركة مفرزة بمنظومات تقاليد أخرى متخصصة ، ذلك أنّ فعل المؤلف الكلامي الفردي هو كلام Parole وهـــو اتصـــال مشـــروط متفرد ، وعلى الرغم من أنه يعتمد على تقاليد مشتركة سابقة ، فإنه قد يعدّل تلك التقاليد الأدبية لينشيء تقاليد جديدة ، وهـــذه بدورهـــا تصـــبح لغة Langue لكلام لاحق[5]. وطبقاً لهذا التصور تظهـــر الأجناس الأدبية التي تقوم على ترابط مجموعة من العناصر التي لا تظهـــر كلها بالضرورة في عمل أدبي واحد ، ولكن الأشكال الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات مثل : البناء ، أو الموضوع الشكلاني أو التناسب البلاغي ، فالملحمة تعرف ، من بين أشياء أخرى ، بأسلوبها

الرفيع وصيغها ومشاهدها وتشبيهاتها ، وتعرف قصص الشطّار بصيغها البلاغية المفخّمة والكثيرة مثل التكرار النسبي للمشاهد وتغيّرات المكان – وهيمنة السرد – والإهمال النسبي للحبكة الشخصية والوصف، كما أنّ الموضوعات الرئيسة تظهر بدرجة مهمة بعضها مؤشرات تكشف العلاقة بين الأنواع الأدبية والنماذج الأصلية ، وهكذا فالأجناس تتمايز بما تحتويه النصوص ، وهي تتغير من ناحية القيمة ، أو تنتهي إذا ما توقفت النصوص عن تزويدها بخصائصها ، وعلى العكس ، فإذا أصبح جنس ما مهجوراً ، فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها . ويواصل " فاولر" مؤكداً : إن تاريخ الجنس الأدبي يمر بمراحل ثلاث ، في الأول يتجمع مركّب من العناصر فينبثق منها نوع له شكل محدد ، وفي الثانية يستقيم ذلك الشكل بقواعده ، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له ، وفي الثالثة قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة ، فينحسر الشكل الأساسي ، ويتوقف ، وينبثق نوع جديد، وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها ، وربما تظهر في نص واحد ، وأفضل وصف لتعاقب تلك المراحل هو وصفها بأنها سلسلة من العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجردة . ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافىء أو وصف نقدي للجنس : إنّ اتباع متطلباته هو مسألة انصياع غير واعٍ للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع ، ومع المرحلة الثانية يُعطى الجنس اسماً وتفهم متطلباته وشروطه. وفي المرحلة الأخيرة يميز النقد تنوعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع[6].

2. إشكالية التمثيل والعوالم النصيّة

2– 1 سعى : " روبرت شولس " إلى تجاوز نظرية الأنواع الأدبيّة ، وما أورثته من خلافات بين الباحثين ، وبخاصة من جهة التعليقات

والحواشي التي تراكمت حول التصوّر الأرسطي لها الذي قدمه في كتاب " فـن الشعر" وما تفرّع عن كل ذلك من آراء كثيرة ، وذلك بأن يستبدل بـنظرية الأنواع نظرية اصطلح عليها " نظرية الصيغ " وهي تقوم على درجة " التمثيل " الذي يقوم به الأدب السردي للعالم الذي يشكل مرجعية له . وفيها يقرر الفكرة الآتية : إن كل الآثار التخييلية قابلة للإختزال في ثـلاث نـبرات جوهرية . هذه الصيغ التخييلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخييل – مهما كان – وعالم التجربة . إنَّ العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة ، أو أسوأ منه ، أو مساوياً له . هذه العوالم التخييلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسـية والهجائيـة والواقعية . إنّ التخييل يمكن أن يقدم عالم الهجاء المنحطّ ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي ، أوعالم الحكاية المحـاكي . لكـنّ العالم الحقيقي محايد أخلاقياً ، أما العوالم التخييلية فإنهـا مُحمَّـلة بـالقيم . وهي تقدّم لنا وجهةَ نظـر عن وضعنا ذاته بطـريقة تجعلـنا – ونحـن نحاول تبيّن موضعها – نلتزم بالبحث في وضـعنا الخـاص. إنّ الأنشـودة العاطفيـة تعرض أنماطاً من الناس المـثاليّين فـي عـالم مثالي ، فيما تعرض الأُهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأرذياء الغارقين في الفوضى . أما المأساة ، فإنها تُقدّم أبطالاً فـي عالم يعطي لبطولتهم معنى[7]. وواضح أنّ " شولس " يتحرك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح الشعرية الحديثة في التخلّص من بصماته المؤثِّـرة . فهـو يسـعى ضمناً للتوفيق بين "المحاكاة " الأرسطية و" التمـثيل "، باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي المحكي بين الواقـع والفن وبوصف التخييل السردي فناً ، فإنه ، بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث أشار إليها " شولس " بوضوح ، وكل رتبة تنتج صـيغة لهـا تقاليدها الأدبية الخاصة بها ، ونصوص التخييل السردي

تـتردد بيـن هـذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها . ونظراً إلى أن الصيغة الواقعية في التخييل تقع بين صيغتين تقدم الأولى العالم بأفضل مما هو عـليه ، وهي الأنشودة العاطفية الرومانسية ، وتقدم الثانية العالم بأسوأ ممـا هـو عـليه وهي الأهجية ، فإنّ المأساة تقع بين القطبين ، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي ، مع الأخذ بالاعتبار التنوع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية ، وفـي هذا المجال يتحقق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الـرواية الأوربيـة خلال القرن التاسع عشر خاصة . على أن هذا الحد الوسط للتمثيل ، ينطوي على تنوع خاص به يضفي على كل شكل درجة من الخصوصية المميزة للصيغة السردية المعتمدة .

اسـتدرجت نظـرية الصيغ ، كما طرحها " شولـس " مواقـف مختـلفة، ومـن ذلك أنّ " ستمبل "، على سبيل المثال ، قام في آن واحد بنقدها وتعديلها ، بهدف تطويرها ، بعد أن وجدها لاتولي التلقي أهمية ، ورأى أنهـا تستدعي النقاش في مواطن عدة ، وبخاصة أنّ بناء مختلف صيغ التخييل هذه يفترض أن يكون لـه تأثير في عملية التلقي من قبل القـارىء مـن حيـث كونها تقدّم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة ، وتجعلـه يتساءل عن حياته ذاتها ، وقد احتجّ على الغموض الكامن في نظرية الصيغ ، لأنه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخييل وعالم الواقع وفق مقياس كيفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل / أسوأ). ناهيك عن الحديث عن علاقة تساوٍ بين هذين العالمين ، واعتبر كـل ذلـك مدعـاة للشك ، وينطلق من رؤية تبسيطية، ولإغناء نظرية "شـولس " اقـترح أن تكـون الصـيغ بمثابة وظائف لبعض المبادىء المنظّمة، أو كميّزات تستخدم لتكييف المتلقّي بطريقة أو بأخرى ، وسعى لـربطها مـع دعوتـه لتشكيل إجناسي جديد ، وذلك لأن ما تحتاج إليه الصـيغ هو بروزها في شكل ما ، يجعل أمر إدراكها ممكناً ، وهنا فإنها

ستندرج ضمن التقاليد التاريخية سواء كانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية .. إلخ ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف . لأنها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج موازٍ للواقع ، فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج ، فتتضافر كل من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما ، وهو الشرط الأساسي لكل عملية تلقٍ[8]. وهذا التعديل القائم على الملاءمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل " ستمبل " يخلص إلى أن مؤدّى نظرية " شولس " يؤدي ، بصورته المنقّحة ، وظيفة إبستمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية .

2 .2 في أوراق تعود لـ " بيرس ، كتبها في نهاية القرن التاسع عشر ، ثم عاد فيما بعد لتعميق الأفكار الواردة فيها ، وقد كانت مثار تحليل متشعّب من قبل الدارسين المعنيّين بالدلالة ، ورد تعريفه للعلامة بأنها شيء ينتج فكرة ما ، وبذلك تكون في موقع مقابل للفكرة المنتجة ، وهذا الأمر بحد ذاته لا ينطوي على شيء جديد ، إنما تترتب عليه أشياء جديدة تجعل تعريف " بيرس " للعلامة أساساً للسيميوطيقا ، كما ذهب إلى ذلك معظم المتخصصين بالدراسات الدلالية ، ومنها أنّ "بيرس" شدّد في تلك الأوراق على أنّ موضوع العلامة هو كل ما تنقله ، أما مدلولها فهو كل ما تعبّر عنه . وبذلك فرّق بين العلامة من جهة وموضوعها وتعبيرها من جهة ثانية ، وفرّق من جهة ثالثة بين الركنين الأخيرين . فموضوع العلامة ليس مدلولها . وبما أنّ العلامة مُعدّة لتنشيء في ذهن المتلقي ، علامة أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعاً أو ضيقاً منه ، فإنّ " بيرس " اصطلح على هذه العلامة الجديدة بـ " تعبير العلامة الأولى " وهذا التعبير الذي هو علامة تحلّ بديلاً عن موضوعها الخاص ، لا يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة به ، بل إنها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع

وقد اصطلح عليها "أساس التمثيل". وهذا يعني أن التعبير لم يعد فكرة ، إنما صار علامة ثانية ، وإنْ كان من فكرة هنا ، فهي فكرة العلامة الثانية ، أي فكرة التعبير الناتجة من العلامة الأولى وفي هذه الحالة يلزم أن تتوفر علامة لهذه الفكرة ، وهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المُعطى ، لأنه موضوع مفكَّر به ، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى . ومن الواضح ، كما يعقب " أُمبرتو إيكو " أنه لا شيء يحمل على الاعتقاد بأنّ " بيرس " كان يعني بـ " الموضوع" شيئاً ملموساً بالمعنى الذي أعطاه " أوغدن " و" ريتشاردز " لـ "المرجع". وبسبب من أنه ظلّ يثبت استحالة تحديد أشياء ملموسة عبر اللغة ، بل لأن ذلك يتم لعبارات بعينها ، تعبّر مباشرة عن موضوعها[9]. وتتوافق فكرة " بيرس " في مضمونها مع فكرة " دي سوسير " التي ظهرت في تلك الفترة ، والتي تؤكد بأنّ العلامة لا تحيل مباشرة على المرجع ، إنما على الأفكار المتصلة به .

يظهر أنّ كلّ تعبير تلزمه علامةً ، بل هو بذاته يكون علامة دالة على فكرة مستدرجة من ذلك التعبير ، ووسط هذه العلاقات المتعاقبة ، يظهر أن التمثيل لا يقوم إلاّ بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عمّا يقوم بتمثيله ، وهو ما أشار إليه " بيرس " من أنّ : موضوع التمثيل لا يسعه أن يكون سوى تمثيل يكون تمثيله الأول تعبيراً ". بيد أنّ سلسلة من التمثيلات لا نهاية لها ، وكل منها يمثّل ما وراءه ، يمكن أن ينظر إليها باعتبار أنّ لها موضوعاً مطلقاً وهو حدّها المخصوص . إذ لا تجد مدلولاً آخر للتمثيل سوى التمثيل . والواقع أنّ ذلك لا يعدو كونه التمثيل منظوراً إليه وقد تجرّد من أغطيته التي يمكن إغفالها . غير أنّ هذه الأغطية لا يسعها البتة أن ترتفع كلياً ؛ بل إن شيئا أكثر شفافية يحلّ مكانها ببساطة ، وهكذا يتبدّى لنا تقهقراً إلى الرواء لا متناهياً . فالتعبير إنْ هو إلاّ تمثيل آخر وقد حُمّل مشعل الحقيقة : والتمثيل بوصفه كذلك ،

يحــوز ثانيــة على تعبيره المخصوص ، وتلك هي سلســلة لا متناهية أخرى[10]. وقد استخلص " إيكو " النتيجة الآتية من تصورات " بيرس "، وهــي تدعم تصوراته التأويلية للنصوص الأدبية . فأكد أنّ " بيرس " إذ راح يصــوغ صورة سيميائية ، يحيل فيها كل تمثيل على تمثيل متوال ، وقــد كشــف عن واقعيته " القروسطية " فهو لم يفلح في تبيان كيف أنّ علامة يمكن أن تكون موضع إحالة على موضوع . أضفْ إلى أنّ علاقة دلالــة ملموسة قد تتيه في شبكة لا متناهية من العلامات التي تحيل على علامــات ، فــي عالم محدود إلاّ أنّه يفيض إلى ما لا حدّ له ، بالمظاهر السيميائية الطيفية[11].

إنّ الــرواية ، طبقاً لهذا التصوّر ، تقوم بتمثيل المرجعيات على وفــق درجــات متعاقــبة في إيحاءاتها ، فكلما أنتجت علامة ، أصبحت بدورهــا حافزاً لإنتاج علامة أخرى ضمن نسق آخر . فالتمثيل لا يتحدد بســطح النص السردي ، إنما يتخطّاه إلى إعادة تشكيل متنوعة ، وذات مســتويات مــتعددة ، للعــوالم والمرجعيات الثقافيــة (= الاجتماعية ، الأخلاقيــة ، الدينية ، السياسية ، الاقتصادية ... إلخ) بما يمكن اعتباره إعــادة تشكيل نصيّة لها ، يتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث ، إلى تمثيل دلالاتها العامة .

2. 3 عــالج "جيل دولوز " و" فليكس غتّاري " العوالم النصيّة ضــمن تصــوّر شــامل للأشكال الثلاثة الكبرى للفكر الإنساني . وهي : الفلســفة والعلم والفن ، فالشكل الأول إنما هو تفكير بالمفاهيم ، والثاني تفكيــر بالوظائف ، والأخير تفكير بالأحاسيس . وبذلك تظهر ثلاثة أنواع من التفكير ، تتقاطع وتتشابك ، ولكن بدون تركيب ولا تماثل مُتماهٍ فيما بيــنها . فالفلســفة تحقق انبثاق أحداثٍ مرفقة بمفاهيمها ، والفن يقيم نُصــباً مرفقة بإحساساتها ، والعلم بين حالات للأشياء مرفقة بوظائفها ،

فيمكن إنشاء نسيج غنيّ من الترابطات بين المسطحات . ولكنّ لشبكة المسطحات الثلاثة هذه نقاطها الذروية ، حيث يصبح الإحساس نفسه إحساساً بمفهوم أو بوظيفة ، والمفهوم مفهوم وظيفة أو إحساس ، والوظيفة وظيفة إحساس أو مفهوم . لا يظهر كل عنصر دون أن يتمكن الآخر من القدرة أيضاً على المجيء ، وهو لايزال بعدُ غير محدد وغير معروف . كل عنصر مُبدَع على مسطح يستدعي عناصر أخرى متنافرة يجب إبداعها على المسطحات الأخرى : ذلك هو الفكر باعتباره تكويناً لا تماثلياً . ولكن كيف تتجلّى الفروقات بين هذه الأشكال المتقاطعة والمتشابكة والمتوازية في آن دون أن تتداخل في تركيب واحد ؟ إنها تتجلى بنوع علاقتها بالسديم ، فالفلسفة تريد إنقاذ اللامتناهي بإعطائه تكثيفاً : فهي ترسم مسطح محايثة ، يحمل إلى اللامتناهي أحداثاً أو مفاهيم تكثيفية بفعل شخصيات مفهومية . أما العلم فعلى العكس : إنه يتخلّى عن اللامتناهي ليفوز بالمرجع : فهو يرسم مسطحاً من الإحداثيات لكنها غير محددة ، هذا المسطح يحدد كل مرة حالات معينة للأشياء ، وظائف أو قضايا مرجعية ، تحت تأثير ملاحظين فرديّين . والفن يريد إحداث متناه يعيد إعطاء اللامتناهي : وذلك برسم مسطح تركيب ، يحمل بدوره نُصُباً أو إحساسات مركبة ، بفعل صور جمالية[12].

يلاحظ أنّ " دولوز وغتّاري " يشددان على الإحساس بجوانبه الانفعالية والإدراكية كلما دار الحديث عن الفن ، ومنه الأدب ، ولهذا فالسرد التخيّلي الإبداعي بالنسبة لها إنما يتشكّل من جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المبدع ، فهو لا ينقل خبراً ولا ذكرى ، إنما تأثيراتهما فيه ، فالمبدع هو مبرز المؤثرات الإنفعالية ومخترعها ومبدعها وذلك بإدراجها في علاقة مع المؤثرات الإدراكية ، وهو يُشرك المتلقي فيها ، فيصير جزءاً من تركيبها . ففي الرواية ليس المهم آراء الشخصيات وفق نماذجها الاجتماعية وأنماطها ، إنما المهم هو

ما يصطلح عليه بـ " علاقات الطباق الاختلافي " التي تدخل فيها الآراء ومركبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات نفسها أو تُدفع للشعور بهـا ، فـي صيروراتها وفي رؤاها فـ " الطباق الاختلافي " لا يستخدم لـتقريب المحادثات ، الحقيقة أو الوهمية ، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثـة ، فـي كـل حـوار ، حتى ولو كان داخلياً . كل هذا ينبغي أن يسـتخرجه الـروائي مـن إدراكات وانفعالات وآراء " نماذجه " النفسيّة الاجـتماعية ، التي تَعبُرُ كليا من خلال المؤثرات الإدراكية والإنفعالية ، والتي ينبغي للشخصية أن تُبرزها دون أن تكون لها حياة أخرى . هذا ما يفترض وجود مسطح تركيب واسع ، ليس مخططاً مسبقاً بشكل مجرد ، وإنمـا يتَبـنْين مـع تقدّم العمل ، ويفتح ويخلط ، ويفكّك ويعود فيركّب مركـبات غيـر محدودة أكثر فأكثر وفق تغلغل القوى الكونية ولتوضيح أبعـاد هـذه الفكـرة ، يسـتعين " دولوز وغتاري " بمفهوم " باختين " للخطاب الروائي ، الذي يؤكد ، بدراسته عن "رابليه " و" دوستويفسكي" على تعايش المركّبات الطباقية الاختلافية والمتعددة الأصوات مع مسطح تركيب معماري أو سمفوني ، وفي الاتجاه نفسه فإنّ روائياً مثل " دوس باسوس " قد استطاع بلوغ فنّ لا يصدّق من الطباق الإختلافي في المركّبات التي يشكّلها بين الشخصيات والأحداث والسير الذاتية وعيون الكاميرا ، في الوقـت الذي يتوسع فيه مسطح التركيب إلى اللانهائية ليجرّ معه كل شيء فـي الحياة ، وفي الموت ، والمدينة – الكون . أما "بروست" فهو أكثر من غيره قد جعل العنصرين يتتابعان تقريباً ، على الرغم من حضور كل منهما فـي الآخر ، فإنّ مسطح التركيب يُستخلص تدريجياً ، سواء كان في اتجاه الحيـاة ، أو المـوت ، مـن المركبات الإحساسية التي يقيمها عبر الزمن الضائع . إلى أن تظهر داخله مع الزمن المستعاد ، القوة أو بالأحرى قوى الزمن المحض إذْ تغدو حسيّة[13].

إنّ العوالـم النصـية ، والحالـة هـذه ، تشكيل من الأحاسيس الإنفعالية والإدراكية التي يثيرها المرجع عند المبدع .

3- إشكالية النشأة والمرجعيات السوسيولوجية

3- 1 كـان " لوسيان غولدمان " قد نظر إلى الرواية باعتبارها بحـثاً عـن قيم أصلية في عالم منحط ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان "جـورج لوكـاش " قد قرره في كتابه " نظرية الرواية " من أنّ الرواية ظهـرت لـدواع تتصل بانهيار سلَم القيم الذي كان سائداً في المجتمعات القديمـة ، والـذي عـبرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل المـلحمي والعالم متماسكاً . وبظهور المجتمعات الحديثة ، وانهيار ذلك السـلَم ، اضطربت العلاقة بين البطل والعالم ولم يعد البطل مسؤولاً عن العـالم الـذي انحطت القيم فيه ، والنماذج التي استقى " لوكاش " منها تصـوراته ، هـي مجموعـة من الروايات التي يظهر فيها الأبطال وهم منشـطرون بين رؤى ذاتية أصلية ، ومجموعة من التصورات الجماعيّة المنحطّة ، وسعيهم للتعبير عن رؤاهم أدى إلى تمزيقهم بين قطبين يتعذّر التوفيق بينهما ، كما هو الأمر في " دون كيخوته " و" الأحمر والأسود " و" مدام بوفاري ". وفي هذه الروايات يظهر البطل باحثاً عن قيم أصيلة ، في خضم انحطاط عام . ولهذا ذهب " لوكاش "، مستعيناً بتصور " هيغل" إلى اعتـبار الـرواية مـلحمة برجوازية . وكان هيغل قد هجا العلاقات الاجـتماعية في البرجوازية الممثلة الحقيقية لعلاقات الإنسان في العصر الحديـث ، واعتـبر الإنسـان الحديث ، وبخاصة البطل ، قد تخلّى عن مسؤوليته الأخلاقية ، كما كان عليه الإنسان القديم الذي عبّر عنه أبطال الملاحم القديمة ، رغم أنه مازال مسكوناً بهاجس البحث عن تلك القيم ، إلاّ أنه ينتهي بإعلان فشله أو بالموت دون تحقيق أية نتيجة . وهو أمر لـم يكن يقبله البطل الملحمي لأنه يعتبر نفسه قيماً على المثل الأخلاقية بكامـلها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه " لا يقيم الفـرد البطولي (= في العصر القديم) فاصلاً بين ذاته وبين الكل الأخلاقي الذي هو جزء

ـمـنه، بل يعتبر نفسه أنه يُؤلف وهذا الكل وحدة جوهرية . أما نحن (= أبناء العصر الحديث) بالمقابل . وبمقتضى أفكارنا الراهنة ، فإننا نفصل أشخاصـنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصيّة عن الغايات التي ينشدها هذا الكـل ؛ فمـا يفعلـه الفرد يفعله كشخص ولا يعد نفسه مسؤولاً إلاّ عن أفعالـه، لا عـن أفعـال الكل الجوهري الذي هو جزء منه "[14]. وحينما ينتدب بطل في الرواية نفسه للبحث عن قيم جماعية أصيلة ، يجدُ نفسه فـي تعـارض مـع الآخرين الذين لم يعد الأمر بالنسبة لهم له معنى . فالـرواية ، بوصفها ملحمة العصر الحديث تتصل بالملحمة وتنفصل في الوقـت نفسه عنها ، تتصل بها ، حسب " لوكاش " لأنها نوع تطوّر عن ذلـك السـلف العريق ، وتنفصل عنها لأنها أوجدت القطيعة التامة بين بطلها والعالم الذي يعيش فيه ، فبطل الرواية من هذه الناحية نقيض بطل الملحمة .

يتوصـل " غولدمـان " إلى كشف مظاهر التوازي بين كلّ بنية الـرواية وبـنية المجـتمع البرجوازي ، منطلقاً من فرضية تقول بأنهما بنيـتان متجانسـتان ، وأنّ تطورهمـا سـيظل مـتوازياً"[15] فالمجتمع الـبرجوازي طـوّر اقتصـاداً تبادلياً حراً . استبدل بالعلاقات الاجتماعية التقليدية علاقات جديدة ، كما تم استبدال الرواية بالملحمة . وكما يلاحظ فإنّ " غولدمان " شأنه شأن " لوكاش " و" هيغل " يلحق في هجائيته للقيم الـتي أفـرزها العصر الحديث . إنّ الرواية تشريح استبطاني للإكراهات التي جعل منها المجتمع البرجوازي أمراً واقعاً وهي " قصة بحث عن قيم أصـيلة وفـق كيفيـة منحطة في مجتمع منحط ، انحطاطاً يتجلّى ، فيما يتعـلق بالبطل بشكل رئيسي ، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصليّة إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً "[16] ويبدو لنا الحديث عن التناظر بين بنيتي الرواية والمجتمع ذي العلاقات الاقتصادية الرأسمالية مهماً ، لأنه يقرن نشأة الرواية بنهوض الاقتصاد الحر في أوربا . وبذلك

فـإنّ " غولدمـان " و" لوكـاش " ومن ورائهما " هيغل " يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب ، فتفاعلات العصر الحديث ، وظهـور الرأسـمالية ، واقتصاد السوق ، أثرت في نشأة الرواية ؛ من جهـة فـي أنهـا وضـعت تحت تصرف الأدب مادة جديدة من العلاقات الإنسـانية الجديـدة ، ومـن جهـة في لأنها قضت على مظاهر التعبير المـلحمي الـذي كـان يقـوم على تصوير التوافق بين البطل والعالم ، واستبدلته بنثر يصوّر عزلة الفرد وخصوصيته الذاتية ، وهو يكافح في عـالم منحط ، لا وجود للمثل العليا فيه إلاّ بوصفها مأثورات متحدّرة من مـاضٍ لـم يعـد له وجود . وبذلك ارتهنت الرواية ، تبعاً لهذا التفسير بالـتطورات الداخـليّة للعلاقات في المجتمعات الغربيّة . فالشكل الروائي ينسجم مع نمط العلاقات الاقتصادية في تلك المجتمعات .

3- 2 فـي كتاب " الثقافة والإمبريالية " يحلل " إدوارد سعيد " الـتواطؤ الـذي هو نتاج نوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلاً متوازياً بين نشأة الإمبراطورية الإستعمارية وتطورها وتوسعها ، ونشأة الـرواية الحديـثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنّية ، فالرواية كانت أكـثر الأشكال الأدبية الجمالية الذي لم يعبّر عن التوسعات الإستعمارية فحسب إنما ارتبطت بها . وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق ، رواية " روبنسـن كـروزو " لـ " دانيال ديفو " التي اعتبرت النموذج الأولي للرواية الأوربية الحديثة ، وليـس من قبيل المصـادفة أنّ أحداثها تدور حول أوربي يصنع لنفسه إقطاعية على جزيرة غير أوربيّة نائية[17].

إنّ تـلازم الرواية والإمبريالية في تمثيل المستعمر والمستعمَر ، يـأخذ شـكلين ؛ ففيمـا يخص الذات ينتج التمثيل السردي في الرواية الغـربية ذاتـاً نقيّـة وحيويّة وخيرة وبذلك يضخ مجموعة من المعاني الأخلاقيـة على كل الأفعال الخاصة بها ، وهنا يمكن مرة ثانية أن نستدل بشخصية " روبسن كروزو " على ذلك . وفيما يخص الآخر ينتج التمثيل

السـردي " آخـر " يشـوبه التوتر والالتباس والإنفعال حيناً ، والخمول والكسل والجهل والتوحش وغياب الفاعلية حيناً آخر . وبذلك يتم إقصاء كل المعاني الأخلاقية عنه ، ولتكن شخصية " فرايدي " في رواية " ديفو " نموذجنا على ذلك ، قبل أن يفلح " كروزو " بتلقينه القيم الدينية والثقافية والأخلاقية ، وبهذا فإنّ الرواية التي عاصرت نشأة الإمبريالية وتوسعاتها قد أقامت تمايزاً مطلقاً بين الذات الغربيّة والآخر ، أفضى إلى متوالية من التعارضـات والتراتـبيات التي منحت حقاً أخلاقياً يقوم بموجبه الطرف الأول باخـتراق الطـرف الـثاني بحجـة تخليصه من وحشيته ووثنيته وهامشـيته ، وهـذا الـتمايز وفّـر اعتصاماً حول الذات وتحصناً وراء أسـوارها المـنيعة ، وإقصاءً للآخر وتشويه حالته الإنسانية ، وهو من نتائج ثقافة التمركز على الذات .

في تحليله لروايات " كبلنغ ، وجين أوستن ، وكونراد ، وكامو ، وديكـنز " توصل " إدوارد سعيد ". وهو يتقصى التوافق في الأهداف بين الـرواية والإمبريالية ، إلى ضبط كل المصادرات السريّة التي يقوم بها السـرد الروائي ، حينما يوضع بوعي أو بدونه تحت تصرف ثقافة ذات مـنحى استعماري وتوسعي ، فالرواية لم تنج من الضغوطات المعلنة أو المضـمرة فـي إضفاء شرعية على الوجود الإمبريالي في المستعمرات الـنائية من خلال اختزالها للأفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى أنموذج للخمول ، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ومهجـورة وبحاجة إلى من يقوم باستيطانها وإعمارها ، وداخل العوالم التخيّـلية التي ينجزها السرد ، وتظهر الشخصيات غير الأوربية إلاّ على خلفية الأحداث الأساسية ، ولا يمكن اعتبارها محفزات سردية يتطور في ضـوء وجودهـا مسـار الأحداث ، أما الشخصيات الأوربية (= تحديداً الإنجليزية والفرنسية) فهي المهيمنة داخل تلك العوالم ، فوجود " الآخر " لا يظهـر إلاّ بوصـفه جـزءاً تكميلياً ، لكي يعطي معنى لرسالة الرجل

الأبيض . هذا فضلاً عن سيادة تصور غربي يبرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية وقيمها السائدة ، والخلاصة التي يريد "إدوارد سعيد " دفعها هي أنّ ثمة تزامناً حكم الظاهرتين : الرواية والإمبريالية ، وأنهما تبادلتا المنافع ، فالرواية بتوغلها في عوالم نائية وغريبة استجابت لتطلعات المجتمع البرجوازي الذي أفرز تطلعات استعمارية ، وفي الوقت نفسه أدرجت نفسها في سياق ثقافة المجتمع ، واكتسبت شرعيتها كونها نوعاً جديداً يحتاج إلى شرعية أدبية . أما الإمبريالية فقد وجدت فيها أفضل وسيلة تمثيلية لبيان فلسفة التفاضل ، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر ، بين الأوربي وغيره . وعلى هذا فنهضة الاثنين المتزامنة كانت نتاج سلسلة من التواطؤات بين ظواهر وعلاقات اجتماعية باحثة عن عوالم أخرى خارج المجال الأوربي ، ونصوص جديدة تبحث عن مكان في عالم أدبي كان مزحوماً بأشكال التعبير الأدبي .

3- 3 يذهب " باختين " إلى أنّ للرواية ثلاثة جذور أساسيّة : ملحمي ، وبياني متكلف وخطابي ، وكرنفالي . وأنه تبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الأوربية : الرواية الملحمية ، والرواية البيانية المتكلفة الخطابية ، والرواية الكرنفالية[18]. وبيّن " باختين " أنّ تلك الرواية انتظمت في أسلوبين : الخطي والتصويري . ويمثل الأسلوب الأول الرواية الهيلّلينيّة، كما تجلّت بأفضل أشكالها في آثار " تاتيوس "، فيما يمثل الثاني ممارسات سردية قادت في العصور القديمة إلى روايتين شهيرتين هما " سايتريكون " لـ " بترونيوس " و" الجحش الذهبي " لـ "أبوليوس". ولقد مرّ كل من هذين الأسلوبين بتحولات عديدة يمكن أن نشهد منها أمثلة متساوية في المراحل جميعها ، وعلى سبيل المثال : فإن الرومانس في العصور الوسطى ، والرواية الباروكية ، والرواية

العاطفية تنتسب جميعاً إلى الأسلوب الأول ، أما الحكاية الشعرية الهزلية القصيرة ، والرواية الشطارية، والرواية الهزلية ، فإنها تنتسب إلى الأسلوب الثاني[19]. وفيما يهمل " باختين " الخطين الأولين من خطوط الرواية إلى حدٍ كبير ، فلا يستأثران باهتمامه إلاّ على نحو عابر ، فإنه يركز اهتمامه على الرواية الكرنفالية التي اعتبرها المرجعيّة التي تطورت عنها رواية دوستويفسكي متعددة الأصوات . وأظهر أمثلتها بالنسبة له هي : الحوارات السقراطية ، والهجائيات المينيبية . وقد لاحظ " تودوروف " أنّ الرواية عند " باختين " هي : التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصي ، وهي النوع الذي يعطي تنوّع الملفوظات حيزاً واسعاً للعمل ، لكن تنوع الملفوظات والتداخل النصي هما أمران غير زمنيّين يمكن إرجاعهما إلى أية مرحلة من مراحل التاريخ ؛ ومن ثمّ كيف يمكن التوفيق بين حضورهما الكلي والطبيعة التاريخية بالضرورة للنوع؟. وهذا التناقض ، كما يرى " تودوروف " يحلُّ إذا عرفنا أن "باختين" يعنى بمظهر واحد من مظاهر الرواية ، ويهمل التيار الأكثر بروزاً ، إنه يركز اهتمامه على : زينوفون ، ومينيبس ، وبترونيوس ، وأبوليوس ، ويهمل ، فيلدنغ ، وبلزاك ، وتولستوي[20]. على هذا فإن "باختين" يشتغل على التيار الأول ليعطي شرعية تاريخية للحوارية التي تجسدت في آثار " دوستويفسكي ".

لاحظ " باختين " أنّ الأدب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والضحك . وأنّ ذلك الأدب قد اتصف بمجموعة من الخصائص، وهي : موقفه الجديد من الواقع ، وأنه لا يتكيء على الموروث ولا يفسر نفسه بنفسه ، إنما يقوم بصورة واعية على الخبرة العملية ، وأخيراً فإنه يقوم على التنوع الأسلوبي المتعمّد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة والكتابة البيانية المنمّقة والخطابية، وفي الشعر الغنائي ، فهو يمزج بين السامي والوضيع ، والجاد والمضحك ،

ويخلص إلى أن هذا الأدب ، بخصائصه المشار إليه جهّز الرواية الأوربية بمادة غزيرة ، وأساليب متنوعة ، وخاصة ما تجلى من خلال " الحوارات السقراطية " و "الهجائيات المينيبية "[21].

4. خاتمة.

انبثقت الرواية كظاهرة ثقافية – نصيّة من خضم التفاعلات بين الأنواع والمرجعيات والنصوص . وأية معالجة نقدية – تحليلية لهذه الظاهرة ، ينبغي عليها أن تراعي هذه العناصر المكوّنة التي أخذت أشكالاً عدة ، فتجلّت في الأنساق السردية ، والعوالم النصية ، وسيرة النوع الروائي نفسه . والواقع فإنّ مخاض الرواية صعب ومعقد وطويل، ومن الخطأ الاقتصار على تفسير واحد لكل ما يتصل بها من ناحية النوع والوظيفة والبناء . ومن المؤكد إنها نشأت إثر أفول أنواع أدبية وعوالم ومرجعيات وأساليب ، وبزوغ غيرها . إذ هي ظهرت من خضم التفككات التي غزت العالم التقليدي برؤاه ومواقفه وتفسيراته الأحادية ، وبذلك أحلّت عالماً محلّ عالم آخر ، أحلّت عالماً نسبياً ، له منظورات مغايرة ، وتفسيرات مختلفة . وربما هذا الأمر هو الذي يفسر قدرة الرواية على تجديد ذاتها تبعاً لتجدد العوالم التي تقوم بتمثيلها من ناحية الأساليب والأبنية والدلالة . وهو أمر يجعلها نوعاً حيّاً قادراً على تبادل الاستشفافات اللانهائية مع المغذّيات والمؤثرات والموجهات . فعوالمها الخارجية والنصيّة تتحاور دائماً ، بما يضع الرواية باستمرار في خضم التغيّرات التي لا تعرف الجمود والتوقف .

الهوامش

1) رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1997) ص 247 .

2) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور (الكويت، عالم المعرفة ، 1987) ص 376.

3) تزفتيان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء ، توبقال، 1986) ص 86 .

4) جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبدالرحمن أيوب (الدار البيضاء ، توبقال ، 1986) ص 92 .

5) ألستر فاولر ، حياة وموت الأشكال الأدبية ، ترجمة شاكر حسن راضي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع 2 لسنة 1998) ص 4 .

6) م.ن. ص 11 و12 .

7) روبرت شولس ، صيغ التخييل ، ضمن كتاب " نظرية الأجناس الأدبية " كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبدالعزيز شبيل (جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، 1994) ص 97 ، 99 مع ملاحظة أننا سبق وأدرجنا هذه الفقرة في سياق بحث لنا بعنوان " التلقي والسياقات الثقافية : السرد أنموذجاً ونشر في " علامات " ع 34 لسنة 1999 . ولكونها تكشف جانبا من موضوع هذا البحث ، فقد تمت الإفادة منها ثانية في سياق قضية الأنواع الأدبية .

8 ولف ديتر ستميل ، المظاهر الأجناسية للتلقي ، م.ن. ص 120 وما بعدها .

9) أمبرتو إيكو ، القارىء في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1996) ص 32 .

10) م.ن. ص 45 .

11) م.ن. ص 53 .

12) جيل دولوز ، فيلكس غتّاري ، ما هي الفلسفة ، ترجمة مطاع صفدي وآخرون (بيروت ، مركز الإنماء القومي والمركز العربي ، 1997) ص 204 ، 205 ، 206 .

13) م.ن. ص 184 ، 186 .

14) هيغل ، فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت ، دار الطليعة ، 1981) ص 144 .

15) لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عرودكي (اللاذقية ، دار الحوار ، 1993) ص 14 .

16) م.ن. ص 21 .

17) إدوارد سعيد ، الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت، دار الآداب ، 1997) ص 58.

18) باختين ، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ص 158 .

19) تزفتيان تودوروف ، باختين : المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1996) ص 175 – 176 .

20) م.ن. ص 194 .

21) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ص 156 – 158 .

* * *



البحرين
ثقافات
العدد رقم 18
1 يناير 2006

الرواية والتركيب السردي

عبدالله إبراهيم *

١- مدخل

أفضى وعي الروائيين بتقنيات السرد إلى إدماج كثير منها في الأحداث الروائية. ولم تكن هذه الظاهرة جديدة، فقد عرفتها الرواية العربية منذ القرن التاسع عشر، نجد أطيافا لذلك، عند «خليل الخوري»، و«البستاني»، و«جورجي زيدان»، وسواهم، وتطوّر الأمر مع تطوّر النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ولعل أكثر ما عرف من ذلك ما يتصل بالتركيب السردي للنصوص الروائية، فلم يكتف المؤلفون بالعمل على إقامة عالم تخيلي بالسرد الأدبي، إنما عمدوا إلى إظهار وعيهم بالكيفية التي تقام فيها تلك العوالم، ولهذا صارت النصوص الروائية بحدّ ذاتها مجالا تتردّد فيه الإشارات حول الرواة، وأدوارهم، وعلاقاتهم بالمؤلفين، ومدوّنة الرواية العربية بعد منتصف القرن العشرين تعجّ بكل ذلك، بما يشكل مظهرا فنيا أساسيا من مظاهر السرد فيها.

٢- البحث عن مخطوط والتناوبات السردية

تستأثر عملية تركيب النص الروائي باهتمام كبير في رواية «سابع أيام الخلق» (١) لـ «عبد الخالق الركابي» إذ يقدّم المؤلف - الراوي خطة محكمة وشاملة: تعنى بكل الإجراءات الخاصة ببناء الرواية التي يعمل عليها، وتحمل العنوان نفسه، فيلجأ إلى وصف عمله الفني، وهو يعيد تشكيل المرويات والمدوّنات التي تؤلّف لبّ المادة السردية. وعلى الرغم من التداخل بين الأجزاء المعنية بتوصيف عمل المؤلف-الراوي، والأجزاء التي يمكن اعتبارها مادة «حكائية» أصلية، فإن التدقيق يكشف بوضوح وجود مستويين سرديين، أولهما: يعنى بتتبع علاقة المؤلف بمادة روايته، بما في ذلك طبيعة تلك العلاقة من نواحي أساليب البناء والمنظورات السردية. وثانيهما: الاهتمام بتلك المادة التي يشكّل قوامها مخطوط «الراووق» الذي مر بمرحلتين أساسيتين: شفاهية وكتابية، فنص «سابع أيام الخلق» ما هو إلا عملية الدمج بين مادة «أولية» وطرائق تركيبها. ومن هذه الناحية، فالرواية تتفرّد بين الروايات في العربية التي تعنى بـ «مخطوط» وبكيفية إعادة دمجه في نص روائي، ذلك أن ما يشغل المؤلف - الراوي إنما متابعة تاريخ المخطوط ونسبه من جهة، وجعله موضوعاً لرواية من جهة أخرى. وهذه العلاقة التي تربط المؤلف - الراوي بمادته السردية، تمكّنه من كشف كل ما يريد تقديمه من آراء بصدد بناء الرواية، ووصف الأحداث، والشخصيات، والتقديم، والتأخير، والتقطيع، والتعليق، فضلاً عن حرية غير محدودة في النقاش حول كل الموضوعات المتصلة بالفن الروائي، ولا تفتقر هذه الرواية إلى شيء من ذلك، ذلك أنها تورد آراء لـ «باختين» و«بورخيس» حول فن الرواية، وتقتبس أفكار كبار المتصوّفة مثل «عبد الكريم الجيلي» و«ابن عربي». وتقدّم تحليلات حول كتاب «ألف ليلة وليلة». وعموماً فالسرد فيها يحرّر النص تماماً من كل حرج متّصل بما كانت الرواية التقليدية تعتبره خروجاً على سياقات الحكي؛ لأن المؤلف يستعير قناع الراوي، ويصبح مصدراً للمعرفة بكل الخبايا والأسرار الخاصة بمرجعيات النص وخلفياته، والأسلوب الأكثر ملاءمة لعرضه أمام المتلقّي.

* كاتب من العراق.

وباعتبار أن هذا هو الأمر الذي يتمركز حوله اهتمام المؤلف - الراوي، فإننا نجد أنه يصبح الموضوع الرئيس والمهيمن في هذه الرواية، فمؤلفها الذي يمارس دور الراوي والبطل لا يشغله شاغل إلا البحث عن مخطوط ثم العمل على إعادة إنتاجه سردياً في نص روائي. وقد رأينا من قبل عند محمد برادة، وصلاح الدين بوجاه، وجبرا إبراهيم جبرا، ومؤنس الرزاز، جوانب من تدخلات المؤلف- الراوي في سياق تركيب المادة السردية.

كان عبد الخالق الركابي قد أُخذ من قبل بفكرة المخطوط وكتب عنها، ومما أصدره من قبل حول ذلك رواية بعنوان «الراووق» (٢)، وهي تحمل عنوان المخطوط ذاته الذي يشكل محور روايته «سابع أيام الخلق» وانهمك في هذا الموضوع في أكثر من رواية، لكنه في رواية «الراووق» كان دشن لظهور المخطوط الذي يعنى بوصف عشيرة «البواشق» ودور كل من«السيد نور» و«ذاكر القيم» في تدوين المرويات الخاصة بتلك العشيرة على خلفية عريضة من الأحداث التاريخية للعراق الحديث. أما في هذه الرواية فهو يبحث في الأصول الشفوية لذلك المخطوط، وانتقاله إلى طوره الكتابي، ثم حظر رواية أجزاء منه، وسعي المؤلف-الراوي إلى استكمال كل مروياته ومدوناته، وبالنظر إلى كونه نصاً مفتوحاً، فكل محاولة تسعى إلى ذلك ستواجه بصعاب لا يمكن حلها. إلى درجة لا يتحقق فيها الكمال إلا بشيء من النقص(٣)، ولهذا فإن محاولة المؤلف-الراوي التي تمثلها رواية «سابع أيام الخلق» يمكن اعتبارها من ناحية فنية محاولة سابعة سبقتها ست من قبل لرواية مخطوط «الراووق».

يحسن بيان نوع العلاقة التي تربط المؤلف- الراوي بـ «المخطوط» فتلك العلاقة تكشف المتاهة المعقّدة التي تشكّل العالم الفني لهذه الرواية. وكما أشرنا من قبل، فإن جزءاً كبيراً من النص يخصّص لوصف علاقة المؤلف - الراوي بمادته السردية، وفي إشارة دالة تأتي تدخلاته تحت عنوان «كتاب الكتب» وهي سبعة فصول متتالية تأتي على شكل «أسفار» تبعاً لتعاقب حروف كلمة «الرحمن» وفي هذه الأسفار السبعة يفصّل المؤلف - الراوي بدقّة وجهة نظره في كيفية الإفادة من مخطوط «الراووق» في عمل روائي خاص به. ويتخلّل ذلك بحث المؤلف عن الأجزاء الناقصة من المخطوط، وتطوراته عبر الزمن، وكل ما يتصل به. على أن هذه الأسفار التي تسند روايتها إلى المؤلف - الراوي لا تأتي متتابعة دفعة واحدة، إنما تتخلّلها فصول أخرى وهي على نوعين، أولها «إشراقات» وثانيها «كتب» فالإشراقات، هي المرويات الشفاهية للمخطوط التي قام بها كل من«عبد الله البصير» و«مدلول اليتيم» و«عذيب العاشق» وتمثل ثلاث مراحل على التوالي مر بها شفوياً مخطوط «الراووق». أما «الكتب» فهي المدوّنات التي قام بها «السيد نور» و«ذاكر القيم» و«شبيب طاهر الغياث» وهم على التوالي المدوّنون الثلاثة الذين نهضوا بمهمة تدوين تلك المرويات، لكن تسلسل ورود الكتب يأتي معكوساً فمدوّنة«شبيب طاهر الغياث» تأتي أولا، ثم مدوّنة «ذاكر القيم» وأخيراً مدوّنة «السيد نور».

الترتيب التصاعدي للإشراقات والترتيب التنازلي للكتب له معنى في سياق النص، فهو محاكاة لما يراه المتصوّفة من مراحل المعرفة الإلهية والبشرية، ذلك أنهم يرون أن معرفة الله بذاته تتدرّج من الأحدية إلى الهوية إلى الأنّية، وعلى غرارها تتدرّج معرفة المتصوّف في الإشراق من إشراق الأسماء إلى إشراق الصفات إلى إشراق الذات. وهو ما أشار إليه عبد الكريم الجيلي في كتابه «الإنسان الكامل» الذي يرد ذكره في النص، بل إن ذاكر القيم «كان قد دوّن الجزء الخاص به من المخطوط على الصفحات البيض من كتاب «الجيلي» وبالضبط في تلك الصفحات التي يتحدّث فيها الجيلي عن مراتب المعرفة المشار إليها. وعلى هذا فإن المؤلف - الراوي سيتبع تلك المراحل الثلاث» التي تخرج بها الذات من

إطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأتتبع عروج شخصياتي الروائية صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات، ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية: فما كان موجوداً في ذهن الروائي بالقوة-أخيلة، صور، أفكار، تعينات- سيتحقّق في الرواية على شكل حروف وكلمات»(٤).

يؤكد المؤلف - الراوي المماثلة بين البناء الداخلي لمتحف مدينة الأسلاف الذي يجمع كل ما له علاقة بأسلافه من البواشق» والبناء السردي لمخطوط «الراووق» بمروياته ومدوّناته، وتأخذ المماثلة بعداً رمزياً، حينما يشار إلى أن المكتبة تحتل الموقع الأفضل والأكثر علواً، لأنها « تمثل العقل، فيجب أن توضع في أفضل القاعات وأعلاها، شأن موقع الرأس في جسد الإنسان» (٥) باعتبار أنها تتضمن كل التعبيرات الرمزية للأسلاف، بما في ذلك مخطوطات «الراووق» الكثيرة. وبقياس مناظر فإن «سابع أيام الخلق»ستكون شأن المكتبة، إنها تمثل الخلاصة الأكثر أهمية- ولكن ليس النهائية- لمخطوط «الراووق». ولكن الحديث عن تنوّع المكتبة وتنوع الأساليب التعبيرية للمخطوط. يخفي نوعاً من الوحدة فيهما، فلا يصار إلا الحديث عن المخطوط، فكل الأشياء الأخرى: الكتب، المخطوطات، الآثار تتوارى بإزاء هيمنة المخطوط بوصفه أثراً وفكرة. ومع أن المؤلف - الراوي يتحدّث عن تنوع الأساليب وتداخل المنظورات، ويستعير رأياً لـ «باختين» يقول فيه «أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من اللغات» يضعه على لسان صديقه الشاعر، وعلى غراره يرى بأن روايته «تكمن في الأشياء المتنافرة: نصوص شفوية، ووثائق تاريخية، وكتابات عرفانية وأخرى أدبية» (٦) فإن وحدة الأسلوب التعبيري لـ «سابع أيام الخلق» تنقض تلك الفكرة: ذلك أن فصول الرواية، بما في ذلك ما ينسب إلى رواة شفويين أو مدونين، لا تختلف في صياغاتها عما يفترض أنه منسوب إلى المؤلف- الراوي، والإشارات التي ترد في تضاعيف مرويات«عبد الله البصير»و«مدلول اليتيم» و«عذيب العاشق» حول الطابع الشفوي للمرويات، مثل «قال الراوي»لا تعمق الاختلاف والمغايرة بين النصوص الشفوية والمدونة والمكتوبة الخاصة على التوالي بالرواة الثلاثة الأول ثم بالمدوّنين الثلاثة اللاحقين وأخيراً بالمؤلف-الراوي. فوحدة الأسلوب تشمل كل النصوص، ولا تمنح نوعاً من التفرّد الخاص في التعبير والصياغة والأسلوب لكل جزء من أجزاء النص، كما كان يطمح المؤلف-الراوي إلى ذلك، ولهذا لا تظهر «سابع أيام الخلق» بوصفها تجميعاً لأساليب، ولا مزيجاً من الأشياء المتنافرة.

ولو تتبعنا صراع الأساليب السردية في تركيب النص الروائي في رواية «أنت منذ اليوم» (٧) لـ «تيسير سبول» لوجدنا السرد يتناوب فيها بين مستويين: ذاتي مباشر يمثله المنظور السردي لـ «عربي» الشخصية المركزية في الرواية، وموضوعي غير مباشر يمثله المنظور السردي لـ «راو عليم»، يتصف أحياناً بالحياد والموضوعية في تقديم الأحداث، وهو يستعين بضمير الغائب، وينحاز أحياناً إلى «عربي» حينما تؤطر رؤيته الموضوعية رؤية «عربي» الذاتية، وهذا التنازع بين الرؤيتين السرديتين يمتد طوال فقرات الرواية التسع المتتابعة التي تحتوي ثمانية وخمسين مشهداً سردياً، وهي فقرات تختلف في عدد المشاهد، فالأولى تتضمن ثلاثة عشر مشهداً، فيما الأخيرة تتكوّن بكاملها من مشهد سردي طويل مركب، وبغية حصر الفقرات والمشاهد السردية وصيغها الذاتية والموضوعية ارتأينا أن نضع مسرداً تفصيلياً لكل ذلك، نسعى من خلاله إلى استكشاف طبيعة التداخلات السردية ومستوياتها في تركيب هذه الرواية. *

يكشف مسرد الرؤى السردية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً يعتمد الرؤية الذاتية لـ «عربي» وهنالك ثلاثة وثلاثين مشهداً يعتمد الرؤية

الموضوعية، من مجموع مشاهد الرواية البالغة ثمانية وخمسين مشهداً. وهذا الرصد يظهر أن نسبة مشاهد السرد الذاتي المئوية إلى مجموع مشاهد الرواية هي ٤٤ ٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعي المئوية إلى مجموع المشاهد ٥٦٪ . وهذا يؤكد أن هناك اقتساماً للرؤيتين فيما يخص السرد وتركيب مادة الحكاية، وكما يتضح فالرؤية الموضوعية استأثرت بنسبة أكبر من التواتر مقارنة بنسبة الرؤية الذاتية، لكن ذلك الاستئثار لم يقلّل أبداً من فاعلية الأخيرة، ليس للفارق الضئيل في النسبة بينهما، إنما لأن الرؤية الذاتية تقترن مباشرة بالشخصية المركزية وهي «عربي» الذي يقوم بمهمتين مزدوجتين: مهمة كونه راوياً ومهمة كونه بطلاً تتمركز حوله الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التي تصدر عنه.

اقتسام الرؤيتين السرديتين للمتن جعلاه نهباً لـ «عربي» و«الراوي العليم» وفيما كان الأول يستدعي الماضي، ويفجر أحداث الحاضر، يقوم الثاني برسم الحدود الخارجية لها، مانحاً إياها صفة الموضوعية، وكل ذلك جعل الوقائع مشحونة بالتوتر؛ لأنها تقدّم عبر منظورين مختلفين، وكان لتقسيم المشاهد بين الرؤى الذاتية والموضوعية أثر فاعل في بثّ الحركة والتوتّر في النص، ذلك أن المشاهد لا تتوالى حسب وقوعها في الزمان، إنما حسب أهميتها في منظور الراوي ذاتياً كان أو موضوعياً، ولهذا اتسمت بالتداخل، فكل مشهد مختلف عن سابقه ولاحقه في الرؤية والصيغة، وأفضى هذا الترتيب إلى تكسير نسق السرد الذي بدا أنه يستجيب مرة لرؤى «عربي» الذاتية، ومرة أخرى للرؤى الموضوعية التي يضيفها الراوي العليم، فكأن الداخل والخارج يتداخلان ويتصادمان معاً، وفي آن واحد في شخصية البطل.

تترشح الحكاية كما هو معروف عن نسيج الخطاب، وتتكوّن في السرد التقليدي من أحداث تنتظم معاً لتكون سلسلة أفعال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ما. أما «الحكاية» في رواية «أنت منذ اليوم» فإنها، بسبب تنكب صيغ السرد للأساليب التقليدية، ظلت أشبه بوقائع متناثرة لا ينتظمها خيط، إنما تتشظى في ذاكرة الشخصية المركزية، وفي منظور الراوي العليم. والمتلقّي وحده هو الذي يستطيع تركيب عناصرها، ليس اعتماداً على معطيات السرد كما تجلّت في الخطاب، إنما من خلال إيجاد سياق خاص يراعى فيها التسلسل الزمني للوقائع المتناثرة، ولتوضيح ذلك سنحاول أن نقدّم محاولة لتنظيم جزء من «الحكاية» كما تجلّت في الرواية، آخذين الفقرة الأولى فقط بمشاهدها الثلاثة عشر المتداخلة، ثم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الراوية كلها.

تتركب الفقرة الأولى من الرواية، كما أسلفنا القول، من ثلاثة عشر مشهداً سردياً، لا ينتظمها سياق زمني، إنما يحتضنها سياق الخطاب عبر تنضيد المشاهد جنباً إلى جنب دون مراعاة صيغ الترتيب الزمني المتعاقبة، فبعض المشاهد ينتمي إلى الماضي البعيد المتصل بطفولة «عربي» مثل المشاهد (١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٢) وأخرى تنتمي إلى الماضي ولكن الأكثر قرباً، فهي تتصل بشباب «عربي» وهي المشاهد (٧، ١٠، ١١) أما المشاهد السردية (٤، ٦، ٩، ١٣) فهي تعاصر زمن الوقائع الآنية تقريباً، وإن كان المشهد الثالث وهو الأخير الذي يدور في حانة أبي معروف هو الذي يفجر تلك المشاهد ويستدعيها إلى ذاكرة «عربي»، وهكذا يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع تتضافر لتكون المتن في الفقرة الأولى على النحو الآتي: «عربي» يتذمر من قتل أبيه القطة(١)، ثم يؤذن للعشاء (٢)، فيجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهية (٣)، وفي وقت آخر، يجد القطة وقد قطع رأسها وسلخ (٥) ثم يتذكّر كيف كان يصلّي (٨)، ويستحضر واقعة يظهر فيها أبوه وهو يضربه (٢١) وتمر مدة زمنية طويلة يكون خلالها «عربي» أصبح شاباً، ويكون شاهداً على عودة أخيه منكسراً من حرب لا نصر فيها (٧)، ثم يظهر في مشهد آخر وهو يقرأ في التاريخ عن موقف الإمام علي (١٠)، ويقرر الانتماء إلى الحزب (١١) وهو في عنفوان شبابه. وتتوالى المشاهد في الزمان، لتصل

بنا إلى زمن قريب من تاريخ وقوعها، فيظهر«عربي» في الجامعة بصحبة «صابر» في المشهد (٤)، ثم وهما يغادرانها معا إلى حانة أبي معروف (٦) ثم وهما يتحدثان عن عائشة وأخت صابر (٩)، وأخيراً وقد ثملا بفعل الخمر وسط حانة أبي معروف (٣١).

لو نظرنا إلى ترتيب المشاهد في الخطاب لوجدناها مختلفة، إذ لا يراعى التتابع الزمني الذي لمسناه في الترتيب الزمني، فالمشاهد في الخطاب توضع جنباً إلى جنب، مراعاة لعلاقات سردية وليس لعلاقات منطقية؟سببية، ويكون ترتيبها على النحو الآتي: يستذكر «عربي» قتل أبيه القطة (١) ويسمع بعد ذلك آذان العشاء (٢) وتجمعه مائدة العشاء مع أبيه، فيعرف أن سبب قتل القطة إنما يعود لأنها أكلت جزءاً من اللحم (٣)، ثم يخرق التتابع الزمني بعد ذلك، فإذا بـ «عربي» و«صابر» في الجامعة (٤) ويتذكر القطة وقد قُطع رأسها وسُلخ (٥) ويغادر مع «صابر» الجامعة إلى حانة أبي معروف (٦)، ويتذكّر صورة أخيه المحارب وقد عاد منكسراً من الحرب (٧) ثم تأخذه الذاكرة إلى الماضي البعيد حينما كان يؤدي صلواته وهو طفل يافع (٨) ثم يعود إلى الحاضر، وهو منهمك بحديث مع «صابر» عن «عائشة»ابنة صاحب المنزل الذي يقيم فيه (٩)، ولكن الذاكرة سرعان ما تعود به إلى أيام الشباب حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام علي (١٠)، ويتذكر واقعة الانتماء إلى الحزب (١١)، ومرة أخرى يتذكر واقعة أقدم وهي ضرب أبيه له (١٢)، وتختتم الفقرة بالمشهد (١٣) وفيه يظهر «عربي» و«صابر» وقد ثملا بفعل كثرة تناول الخمر في حانة أبي معروف. وبذلك تنتهي الفقرة الأولى من الراوية. وبهدف توضيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت في الخطاب، وترتيبها كما جاءت في الزمان، يحسن بنا إدخالها في جدول يكشف مقدار الاختلاف بين الترتيبين، وذلك يخدم التحليل السردي الذي يهدف إلى كشف طبيعة البنية السردية في هذه الرواية، وطريقة تركيب الحكاية. ** يكشف الترتيب المتعاقب في كل من الخطاب والزمان اختلافاً كبيراً بينهما، ولهذا الاختلاف نتيجة غاية في الأهمية، ذلك أن الترتيب في الخطاب لا يهدف إلى بناء«حكاية» تقليدية، إنما يهدف إلى تكوين «حالة» متوترة لا تولي للترتيب الزمني أهمية كبيرة، إنما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النفسية المتأزمة للشخصية الرئيسة في الرواية، وقد قوى هذا الاتجاه وعزّزه خضوع المشاهد السردية لمنظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، الأمر الذي عمق حالة التوتّر إلى أقصاها في الفقرة الأولى من الرواية. وعلى غرار هذه الفقرة يطرد بناء الفقرات اللاحقة، فتتداخل الأزمنة والأمكنة، وتتحوّل الشخصيات في مواقفها ورؤاها لتفضي المشاهد الثمانية والخمسين التي تتكون منها فقرات الرواية التسع إلى أبنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصري الزمان والمكان، كما عُرفا في البناء التقليدي للسرد الأدبي، إنما وظفا توظيفاً جديداً منح الرواية بنية سردية متفرّدة تستدعي قراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم الخلوص إلى تركيب تلك السياقات في وحدة منتظمة، متداخلة ومتماسكة.

٣- المفارقة السردية والتحولات الدلالية

لكن السرد قد يستفيد من المفارقة الساخرة في تركيب النص كما نلمس ذلك في رواية «إميل حبيبي» الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (٨). تبدأ المفارقة من التسمية التي توجّه الأحداث وتضفي عليها دلالات متصلة بتلك المفارقة، ويلاحظ أن التضاد الدلالي في اسم الشخصية الرئيسة ولقبها، يظل طوال النص يضخ سلسلة من المعاني المترابطة التي تعمق دلالة المفارقة، وتوزعها على سائر العناصر الفنية التي يتركب النص منها، فالثنائية الكامنة في اسم «سعيد أبي النحس»

بطرفيها الدالين على «السعادة» و«النحس» تتعمق في اللقب «المتشائل» الذي هو نحت لفظي من «المتشائم» و«المتفائل». ولا يترك الراوي- وهو البطل نفسه سعيد أبي النحس المتشائل- الفرصة تفوت منه، إذ سرعان ما يجعل الظروف التي دفعت باللقب ليكون علامة مميزة لأسرته جزءاً من السرد الذي يقوم به؛ فعائلته عرفت بأنها تتفاءل بالمصائب التي تحل بها، لأنها تعتقد بوجود مصائب أكبر نجت منها، وعلى هذا فما أن تحل كارثة ما بالعائلة، إلا وتتقبلها، لأن ثمة أخرى أثقل وطأة كان يمكن أن تحلّ بها. وهكذا بدأت تتقبل كل شيء باعتباره أهون من غيره. الأمر الذي جعلها ولائية وامتثالية تسارع إلى تفسير كل حادثة بما يوافق منظورها المتشائل الذي يدمج بين المعنيين ليرجح في نهاية الأمر معنى مقصوداً.

ضمن هذا الأفق الدلالي يتنزل اسم البطل- الراوي ولقبه، وتتنزل أيضا- وهذا هو المهم-كل أفعاله التي تشكل المتن الحكائي في الرواية، لكن اللغة، بوساطة التورية والمواربة والتضاد اللفظي والترميز والإيحاء، تقلب المقاصد المباشرة للأحداث إلى نقيضها، ففيما تقدم الأحداث المروية بضمير المتكلم صورة «المتشائل» المتذللة والولائية، فإن لغته الساخرة وتفسيراته والمواقف التي يتعرّض لها، تسرّب في ثنايا النص مقاصد مضادة، فالفكاهة السوداء تفضح سطحية العلاقات بين الراوي والشخصيات التي يقوم بخدمتها، وهي سخرية مرة يزداد إيقاعها حضوراً كلما بالغ الراوي في تقديم خدماته، وعبر هذه اللعبة السردية-اللغوية يقوم السرد بتمثيل جانب من أحوال العرب الذين بقوا في فلسطين، ولم يغادروها إلى الشتات، ذلك أن العرب «الباقية» يختزلون إلى كائنات هامشية، فيقوم السرد بتمثيل شرائح مختلفة من أوضاعهم، وعلاقاتهم، ومصائرهم من خلال عيني الراوية-البطل أبي النحس. ولعل هذا هو السبب الفني الذي جعل من غياب «الحكاية» في النص أمراً واضحاً؛ فالحكاية الحقيقية هي الخلفية الممثلة سردياً، والتي لا تظهر إلا أمشاج منها لتضيء أحوال «المتشائل» في رحلته الوعرة والمتقلّبة والصعبة للبقاء في أرضه .

الحكاية في هذه الرواية تربض بعيداً، شبه متوارية، تدل عليها أفعال «المتشائل» وتنير بعض أطرافها، لكنها تظل محتجبة وعصية، لأن النص يعنى بالدال= (سعيد أبي النحس المتشائل) من أجل أن يحتفي بالمدلول = (حكاية العرب الباقية) مجازياً ورمزياً. ومن وجهة نظرنا، فهذا هو السبب في كون اللغة تدل على غير ما وضعت له في خطاب المتشائل، كما أن السرد، وهو يركب الأحداث بحرية تامة، ضمن مستويات زمنية متعدّدة أسهم في إثراء هذا الأمر، فالصيغة التراسلية تعطي الراوي فرصاً كثيرة لأن ينتقي جملة من المواقف ويرسلها- من الفضاء- إلى مروي له يكشف عن نفسه في الفقرة الأخيرة من الرواية، فيفضح سرّ الراوي ولعبته السردية الإيهامية، فإذا بالبعد الدلالي الذي كانت التورية تغنيه طوال النص يزداد غنى وعمقاً، فكل فرد من العرب «الباقية» بسبب الاقصاء والنبذ والقهر والإكراه، يمكن أن يكون مثل أبي النحس، تُفهم أفعاله ضمن نسق دلالي معين، ثم يمكن أن تُفهم على النقيض ضمن نسق آخر، دون أن يعني ذلك ازدواجاً في الموقف، فما يريد السرد تأكيده- عبر التمثيل والإيحاء- هو تضخيم المفارقة الساخرة التي تأتي بها الأدوار المختلفة، التي تمارسها الشخصية داخل عالم يقوم على الغش والخداع والخوف، لا تضاء فيه إلا نجوم مثل «يعاد» و«باقية» و«ولاء» و«سعيد». إلى ذلك فإن الأسلوب الاعترافي المباشر الذي يستعين به الراوي للتعبير عن حاله، دون تردّد، يشكّل بحد ذاته علامة مميزة في السرد العربي الحديث، كونه يحرص طوال النص على إقامة توازن بين ما يقوله وما يقصده، بين ما يقوم به وما كان يريد القيام به، إنه أسلوب مبتكر من السرد ينفي ما يثبت، ويهدم ما يبني، في نوع من المواربة والتخفّي، لأنه يريد أن يتخطّى الوقائع المباشرة إلى الإيحاء بها.

تنتظم كل الوقائع المكوّنة للحدث في الرواية

ضمن مستوى زمني يقع في الماضي، فـ «سعيد أبي النحس المتشائل» يبعث برسائل تتحدّث عمّا جرى له، وضمن ذلك المستوى يتحرّر الراوي من قيود التتابع التقليدي للوقائع، فيستعين بتقنيات سردية لتنظيم زمن تلك الوقائع، ومنها الاسترجاعات الكثيرة التي تتخلّلها سلسلة من الاستباقات، فالتناوب في استعمال هاتين التقنيتين يضفي على السرد حيوية واضحة، ومع أن الراوي يمضي في عرض تجربته الارتحالية، لكنه يسترجع وقائع، ويستبق أخرى، فكأنه خيط ناظم لهذه وتلك يوازي بينها، ثم يجعلها متعاقبة، أو متداخلة حسبما يقتضيه السياق، وحينما يتدخّل المروي له يكون تراكم تلك الوقائع قد أفلح في إضاءة أمرين يمثلان مركز الاستقطاب الدلالي للنص، وهما: شخصية البطل الولائي والمنكسر، وقد اندرج في سياق جملة من الأحداث التي جعلت سلوكه الامتثالي غير مقصود بالسلبية لذاته، إنما لكشف التماسك السرّي الذي يحكم العرب الباقية من الداخل، فكأن طبائع الأشياء لا تتكشّف إلا بما هو مختلف عنها فـ «المتشائل» بانهياراته الداخلية كشف -وهو الراوي- ضمنياً عن قوة العرب «الباقية» وهذا الأمر بذاته يقود إلى الآخر، وهو أنه على خلفية هذه السلسلة من الوقائع تظهر شبكة صراع بين سلّمين من سلالم القيود المتحكّمة والموجّهة لكل النسيج الدلالي في النص، وقوام تلك الشبكة تعارض نسقين ثقافيين وأخلاقيين وسلوكين: نسق خاص بالعرب الباقية، وقد اختزل إلى تطلّعات مكبوتة وأحلام سرية، ونسق خاص بأعدائهم الذين استولوا على أرضهم وتاريخهم، وهو نسق عبّر - في النص- عن نفسه بالقوة والعنف لطمس كل معالم النسق الأول، فخلف الغلالة الشفافة لمرويات سعيد أبي النحس المتشائل، الفكهة والساخرة والبسيطة، يمور نزاع مرير وقاس بين مرجعيتين متعارضتين على مستوى الثقافة والتاريخ والانتماء.

ولكن هذه المستويات التي تتعارض بفعل المفارقة الساخرة في رواية «إميل حبيبي» نجد لها نظيرا ذا معنى آخر في رواية «حدّث أبو هريرة قال» لـ «محمود المسعدي» (٩) التي تحتشد بالرواة والشخصيات، وهي تتبادل أدوارها بالفعل مرة وبالرواية مرة أخرى، كما لاحظنا ذلك في رواية «الوقائع الغريبة». تبدأ الأحداث بوصف يعبّر عن استقرارها، وذلك يعود إلى ثبات العلاقات السردية بين أبي هريرة وعالمه، فهو ينتظم في عالم ساكن وخامل، وعلاقته بمكونات ذلك العالم تقوم على التسليم بكل شيء، واليقين بصواب الأمور، فأبو هريرة خرزة في خيط طويل مشدود بقوة عليا- شأنه في ذلك شأن المتشائل- ومعنى وجوده يتجلّى في إخلاصه الداخلي لتلك القوة، وفي الحفاظ على انتظامه في ذلك الخيط، إلى أن يقوده صديق له لاكتشاف الجنة الأرضية، وبذلك يكون «البعث الأول» الذي من أول أسبابه المضمرة ليس الاندهاش والرغبة في تلك الفردوس المغرية التي قاده صديقه إليها، إنما الاكتشاف المفاجئ الذي أعقب ذلك، وكان من نتيجته: السؤال عن سرّ انتظامه الأعمى في ذلك الخيط، وقبوله سلطة تلك القوة الغامضة، فمعنى البعث هو مغادرة «مكة» والالتحاق بالصديق إلى تلك الفردوس، ومنذ هذه اللحظة تتغير علاقة أبي هريرة بالعالم، وتتغير العلاقات السردية داخل النص، لم يعد أبو هريرة قادراً على تقبّل عالمه، فيهجره، وبذلك يدخل إلى التاريخ، فقبل «البعث الأول» لم يكن سوى وهم، وتابع، وقنوع، ومقود، وبعده أصبح حقيقة، ومتبوعاً، وسائلاً، وقائداً، ولهذا فالنص يبدأ بالبعث في إشارة واضحة إلى طمس حياة أبي هريرة قبله. التاريخ يبدأ حينما يكتشف أبو هريرة نفسه وعالمه، وبذلك يكتشف فردوسه، وتكون «ريحانة» دليله إليها، وسرعان ما يستبدل بعبادة تلك القوة العليا، عبادة «أساف» و«نائلة»، وهذا الأمر يجعله ينتقل إلى عالمه الفردوسي الجديد، وينخرط في طقس اللذة الجسدية برفقة «ريحانة» التي يبدأ تاريخها الجديد من لحظة اللقاء بأبي هريرة، وكل منهما يهمل عالمه الأول، ويعلن أن ولادته الحقيقية تبدأ من هذا اللقاء- الاكتشاف، ثم يخوضان معا تجربة اكتشاف الجسد،

في فضاء وثني ينطق كل ما فيه بالانتماء إلى الحياة، ويتبع ذلك تغير في علاقة أبي هريرة وريحانة بالعالم الذي لم يعد مستقراً للسكون والخمول، إنما مضمار للرحيل والتجربة والاغتراب واللذة والشك.

ذلك البعث-الاكتشاف يحرّر «أبا هريرة» و«ريحانة» من أسر الوهم، ويدلهّما على الفردوس، وهذا التحوّل الخطير، يتبعه ويرافقه تحوّل شامل في كل عناصر السرد الأخرى ومكوّناته، ففيما يخص عناصر السرد تتغير المادة الحكائية، فالحدث يتقطع شذرات متناثرة من الوقائع، والزمن يُركّب من فوضى التداخلات الاسترجاعية والاستباقية، كما هو الأمر في رواية «أنت منذ اليوم» ويصبح المكان محطات لا نهائية لرحيل دائم يقوم به أبو هريرة في عالم مملوء بالشخصيات التي ترافقه، قبل أن يتركها ويقبل برفقة غيرها، وحيثما حلّ، وأينما ارتحل، يكون موضوعاً لمرويات كثيرة يقف خلفها رواة يسندون أخبارهم، ويدققون في تتبّع خطاه، أما فيما يخص مكوّنات السرد، فإن أساليبه تتعدد بين الإخبار والوصف في مشاهد من السرد الذاتي، وأخرى من السرد الموضوعي، ذلك أن الرؤى الذاتية والموضوعية تقتسم السرد بالتساوي، الأمر الذي يضفي تنوعا وحركة على مسار الأحداث وتركيبها، وفي كل ذلك يوظّف المسعدي الإمكانيات السردية للإسناد، ويستفيد منها في روايته، فالإسناد يوهم بصحة الخبر، ومشاكلة الواقع، ويعفي على آثار الصناعة والوضع (١٠) وهو في «حدّث أبو هريرة» قال كان تقنية ناجحة ليس في كشف إمكانية الإفادة من الإسناد كوسيلة سردية أساسية في المرويات السردية القديمة، إنما -وهذا هو المهم- في إضفاء التقطيع والربط بين الأحداث كلما اقتضى الأمر ذلك، بما يجعل السرد يتجاوز المعضلة التقليدية الشائعة في فن الرواية، وهي: التعاقب التدريجي للأحداث استناداً إلى علاقات سببية ومنطقية، وهذه التقنية جعلت من النص سلسلة من الأغطية والطبقات، فكلما أزيل غطاء ظهر آخر، وكلما حفرت طبقة بانت أخرى جديدة، وذلك يؤدي إلى تنوع المادة الحكائية وتشعبها، فالرواة يتناقلون تلك المادة فيما بينهم، بوصفها جزءاً من عالمهم وتجاربهم، وسرعان ما يظهر آخرون يضفون عليها من رؤاهم وانطباعاتهم وخبراتهم وأحكامهم ما يرونه ضرورياً، ومن ذلك أن أبا هريرة نفسه يكون راوياً في أحاديث «البعث الأول» و«الوضع» و«الطين» و«الحكمة»، وخلال ذلك وبعده، تظهر مرويات «أبو المدائن» و«ريحانة» و«أبو سعد» و«حرب بن سليمان» و «كهلان» و«هشام بن أبي صفرة» و«مكين بن قيمة السعدي» وغيرهم من خاصة أبي هريرة الذي أصبح نافذة يطلون من خلالها على عالم مملوء بالحركة والترحال والمتعة.

الصلة بين السرد والمتعة والبحث والاكتشاف وعلاقة ذلك بتركيب المادة السردية تتّخذ شكلا آخر في رواية «دار المتعة» (١١) لـ«وليد إخلاصي» فإذا كان البحث في «الوقائع الغربية» و«حدّث أبو هريرة» زرع المفارقة الدلالية في صلب تركيب المادة الحكائية، فالبحث في هذه الرواية يقترن بالكشف والفضح، هو بحث عن الأب، واكتشاف للعالم، وفضح للسلطة. وهذه الركائز الأساسية يحاول البطل المتنكر «جواد» أن يدمجها سوية، لتأخذ عودته إلى المدينة، بعد غربة دامت عشرين سنة، دلالة رمزية خاصة بالبحث عن المخفيات والمطمورات من الأسرار في مدينة يقتسم السلطة فيها مكانان: دار الحاكم، ودار المتعة، ولكل من الدارين وسيلتها الخاصة في ممارسة السلطة، فالأولى تدعم القوة بالكذب والاحتيال وقلب الحقائق، فتكون سلطتها مزيجاً من الخوف وتغيير القناعات، أما الثانية فتدعم المتعة بمزيد من المتعة، فتكون سلطتها سلب الرجل ذكورته، وتركه شيخاً يتلوى عاجزاً في قبو تحت الدار بانتظار الموت الذي يصبح الأمل الوحيد. مكانان يقتسمان المدينة في نوع من التواطؤ الضمني المتّفق عرفياً عليه، فسيد الدار الأولى هو الحاكم «المستمسك» وسيدة الدار الثانية هي «أسمهان». الأول خالد في بقائه وديمومته لأنه المسؤول عن تنظيم الناس وولائهم، والثانية خالدة

أيضا، لا تفنى عبر العصور والدهور، لأنها مسؤولة عن إشباع غرائز الرجال وامتصاص رحيقهم، وكأن الأمر تمثيل رمزي للدنيا والآخرة.ثمة تماثل بين «أسمهان» و«ريحانة».

يعود «جواد» للبحث عن «الأب» الغائب الذي اختفى في ظروف غامضة، ولأنه يعرف أنه لا يسمح له باختراق الحجب، يلجأ إلى التنكر بصفة صحفي غربي، فهذه الصفة، دون غيرها، ستفتح له الأبواب المغلقة: أبواب دار الحاكم، ودار المتعة على حد سواء، وما إن ينخرط في عملية «البحث» حتى يصبح هاجسه «الكشف» و«الفضح»، فالبحث عن الأب يتحوّل إلى خيط ناظم لكل من الكشف والفضح، وفي النهاية لا يعثر«جواد» على أبيه «عبد الكريم» وإن كان عثر على شيخ مثيل له، فليس الهدف هو العثور على شيء، إنما المهم أن بحثه كشف وفضح في آن واحد، ما يتعرّض له أهالي «المنتصرة الكبرى» من إذلال، وتخويف، وإقصاء، بوسائل تبدو في ظاهرها شفافة، وناعمة، ونظيفة. وفيما ينجح «جواد» في اختراق أسوار العالم الخاص بالحاكم، وكشف أسراره، تبدو مهمته في دار المتعة شبه مستحيلة: فالاستغراق التام باللذة، يحول دون أن يفلح في الوصول إلى هدفه بسهولة، إنها صعاب المتعة الجسدية.

يكاد «جواد» ينزلق في دار المتعة من البحث عن الأب إلى البحث عن اللذة، وفي التجربة الأولى يفشل في مقاومة متعة دائمة تكون الخطوة الأولى إليها شراب مسكر يقدم إليه «خرج عليه فتى نصفه عار، ناعم الصدر، ضيق الكتفين كصبية مراهقة، قدم لجواد صينية مذهبة عليها كأس واحدة من شراب، أخذها ليرشف منها، فإذا الشراب مستساغ، وإن كان لم يعرف له اسماً، ثم أصغى من جديد إلى عرض من المسؤولة، في امرأة تكلّف الكثير، ولكنه لم يستطع أن يتّخذ قراره، فقد أحس بعد لحظة أنه محمول على الأكتاف، وأنه يرتفع خطوة فخطوة نحو الأعلى، وتتصاعد نشوته كغيمة ترتفع إلى السماء، كأنها دعوة علوية تجتذبه برفق ويسر، حتى بات بعد قليل لا يميز الحلم من الواقع، فلا يعلم إن كان يصعد درجاً شاهق الارتفاع أم أنه يسبح مع الملائكة في رحاب فضاء فسيح» (١٢) وما أن يستيقظ إلا ويجد نفسه أسير رهان خطير بين وعيه ورغبته، ففي نهاية المطاف، لا تعتبر«أسمهان» امرأة تقوم فقط في عرض مفاتنها إنما تؤدي الاستجابة لها إلى نهاية مهلكة، كما حصل لكل الرجال الذين خدعوا بتلك المفاتن.

تبدو المتعة في سياق السرد كأنها مصيدة ينبغي تجنبها، وهو ما يقرره جواد. وهنا ينعطف السرد إلى استثمار إحدى أشهر الصيغ الشائعة في هذا المجال، أقصد مقاومة الموت بالحكاية، كما كانت شهرزاد فعلت في «ألف ليلة و ليلة» وعند هذه اللحظة الفاصلة تتقاطع في جواد رغبتان: رغبة الجسد الباحث عن المتعة ورغبة المخيلة الباحثة عن الحكاية. تنفيذ الأولى يفضي إلى الموت، وتنفيذ الثانية يفضي إلى الحياة، ولكن في مجال الموازنة هل يمكن مبادلة الحكاية بأسمهان؟ هل يمكن مقايضة لذة التخيل بلذة الجسد؟ أسمهان رمز المتعة الخالصة والخالدة، هل يمكن التخلّي عنها والانشغال بسرد سلسلة طويلة من الحكايات؟ هذا ما ينتهي إليه «جواد» الذي يستثمر أسلوب المناورة السردية بين الراوي والمروي له في كتاب«ألف ليلة وليلة»لكنه يقلب أطراف العلاقة المعروفة بين «شهرزاد» و«شهريار». فمن المعروف أن «شهرزاد» كانت تروي لتدفع عن نفسها الموت الذي كان «شهريار» قرره بحق كل عذراء يتزوجها، وقد استطاعت خلال ألف ليلة وليلة، أن تغير قراره، وذلك حينما نجحت، بحكاياتها، في تغيير قناعاته الأولى التي ترى في كل امرأة رمزاً للخيانة. يتبنى«جواد» الصيغة ذاتها، ولكنه يقلب الأدوار، فتكون «أسمهان» هي «شهريار» فيما يقوم «جواد» بدور«شهرزاد». يكون هو الراوي، وتكون هي المروي له. فـ «جواد» هو الذي يطلب النجاة، وليس «أسمهان» وعليه، ومن أجل تأجيل الموت، الذي يرمز له بامتصاص رحيق الذكورة،

ينبغي عليه أن يؤخر دائماً اللحظة التي تنتصر فيها عليه «أسمهان»، فيضعف، ويستجيب لها، وتكون خاتمته، ونهاية بحثه عن «الأب المفقود» فما أن يفيق من سكرته الأولى بسبب ذلك المشروب السحري، إلا وينتبه إلى أنه أصبح رهينة للرغبات المتقاطعة، فيكون قراره البحث عن حكاية «هاهو الآن يبحث عن حكاية ما يجب أن يرويها للمرأة كي تفهم أنه جاء بحثاً عن أبيه المفقود، وليس من أجل متعة. ولم يستطع جواد حتى تلك اللحظات أن يفهم سر اصطفائه من قبل صاحبة الدار، فهو بين الانجذاب إليها وبين البحث عن الحكاية، فقد القدرة على فهم جانب خطير من سر وجوده في عش أسمهان السحري»(١٣).

يكتشف جواد المصير الذي ينتظره إذا هو استجاب لإغراء أسمهان، والوقت الطويل الذي يمضيه في دار المتعة، يكون مداره مقاومة ذلك الإغراء المهلك، للحفاظ على نفسه، ولإنجاز مهمة كشف الأب الغائب. إنها حكايات كثيرة، ومتعددة الأهداف والأغراض، تلك التي يؤجل بوساطتها مصيره. فأسمهان شأنها شأن «شهريار» في الحكاية الخرافية، تقع هي الأخرى رهينة لذة الحكاية، وهي دائماً تستعجله لينتهي من حكاياته، إنها مثله أيضاً منقسمة بين رغبتين، فالحكاية تمنحها المتعة، لكنها تؤخر عنها رحيق الرجل الذي به تجدّد شبابها؛ لأنها كانت «ترتوي برجولة عشاقها، فتزداد حيوية وجمالاً» والشيخ الأخير نزيل القبو المغلق الذي تمكن «جواد» من الوصول إليه، كشف خفايا الأمر بكامله «كان الشيخ الوحيد آخر المنفيين عن فراش الحب، قد قضى شهراً بين أحضان المرأة يتمرغ عند تمنعها عنه، ثم يستسلم لها إذ تشير إليه. امرأة لا تشبع ولا ترتوي. كلما صببت ماءك فيها صرخت تريد المزيد. وإذ تلعق أقدامها ترفسك بعيداً، ثم لا تلبث أن تستدعيك بنظرة فتزحف طالباً المتعة والمغفرة. لا أعلم كيف اختارتني، لكنني شعرتُ وأنا تحت في الدار أنني أرتفع على غمامة لأصبح فوق في مخدعها. فتستسلم لي بمشيئتها فأسلّمها كل شيء، ثم يحكم علي بالنفي إلى هذا القبر الكبير. كنت أقوى الرجال..كنتُ أجمل الرجال.. وكنت أحكمهم. فقدت قوتي بينما ازدادت هي قوة، وذهب جمال رجولتي لتتألق محاسنها هي، وذهبت حكمة العمر سدى» (١٤).

٤- السرد وإعادة تشكيل المرجعيات المتداخلة

تنتهي رواية «دار المتعة» لكنها لا تقرر نهاية للبحث والاكتشاف والفضح فلا يعثر على الأب، ومصير جواد الذي نجا من إغراءات الأنثى الخالدة، أصبح محل شك. إنه ربما يكون تمكن من الإفلات، بدليل أن كل المرويات التي تفضح أسرار دار المتعة منسوبة إليه. وربما يكون مصيره مصير غيره في دار الحاكم/دار المتعة، لأن ما «خلفه للناس هو الذي يثير الاهتمام، وليس أي شيء آخر» ولكن الأمر في رواية «العصفورية» لـ «غازي القصيبي» (١٥) يأخذ مستوى شديد التعقيد، فيما يخص تداخل عناصر البناء الفني من أحداث، وشخصيات، وأزمنة، وأمكنة، وأساليب السرد. فالنص يكشف عن هجين متنوع من المرجعيات التي ترتهن برؤية كلية خاصة بـ «البروفسور» الذي لكثرة إحالاته إلى مرجعيات تاريخية، واجتماعية، وسياسية، وثقافية معروفة، يمكن اعتباره قناع المؤلف، إلى ذلك فالرواية تهجّن في تضاعيفها لغات ولهجات كثيرة، إذ يظهر تجاور لفظي متكرر للعربية والإنجليزية، ويطعّم ذلك بالفرنسية، والإسبانية، والألمانية، والعبرية، وغيرها، أما على مستوى اللهجات فتتداخل اللهجات اللبنانية، والمصرية، والسورية، والخليجية، والعراقية، والتونسية في مزيج متنوع ينبثق كأمواج ساخرة وفكهة في التداعيات الحوارية التي يستعيدها وعي «البروفسور» ويمكن، على سبيل التجوّز، اعتبار خلاصة تلك التداخلات المتن الذي يؤلف الحكاية في هذه الرواية، وقوامها جلسة علاج سريرية في مصحّة

عقلية لمدة عشرين ساعة، تكون وظيفة الطبيب فيها الإصغاء ووظيفة المريض التحدث، وهذه المدة هي زمن السرد الذي ينفتح على زمن الوقائع المتناثرة التي لا يمكن ضبطها زمنياً ولا مكانياً، فذاكرة «البروفسور» تتضمن خليطاً عجيباً من الأحداث المتقاطعة والمتداخلة التي تتوالى بديمومة لا انقطاع فيها، وعلى خلفية من التحليل الساخر الذي يدمج النادرة بالطرفة، والفكاهة بالمفارقة، والمأساة بالملهاة، وتتخلّل ذلك انتقادات مرة، وأحكام نقدية، وانطباعات جمالية، فيظل النص لصيقاً من هذه الناحية بمرجعياته التاريخية، لكن الحكاية بأجمعها تترتب في إطار تخيلي ينتهي باختفاء «البروفسور» إما في «عالم الجن» أو «عالم الفضاء» تاركاً «العصفورية» مكانا لطبيبه المعالج الدكتور «سمير ثابت» الذي يدرك أخيراً أن مريضه هو المصيب في كل ما تحدث به، فـ «يجلس الدكتور سمير ثابت على أرض الممر منخرطاً في ضحك عميق سرعان ما يتحول إلى بكاء عميق يردد خلاله: ضيعانك، يا بروفسور! والله ضيعانك ! ضيعانك» (١٦). فتنتهي بذلك الرواية، في لفتة دالة من خلال تبادل الأدوار، فالطبيب المعالج بعد أن ينتهي من سماع حكاية مريضه يصاب بالجنون.

يقوم النص على نقض القواعد السردية الشائعة في فن الرواية، وبدل أن يمتثل لعناصر محددة، يقوم باصطناع عناصره، وباستثناء شخصية «البروفسور» و«الدكتور» و«الممرض» - والشخصيتان الأخيرتان تأطيريتان، فالممرض يفتتح به النص ويختتم، والدكتور يمثل نوعاً من المروي له بإزاء الراوي الذي هو «البروفسور»؟ فإن كل الشخصيات تستدعي عبر ذاكرة البروفسور بوصفها جزءاً من تجاربه وهو يتنقل بين قارات العالم، ثم مغادراً في النهاية إما إلى عالم الجن وإما إلى الفضاء الخارجي. وعلى هذا فهو ينظم سلسلة حكايات يتولد بعضها عن بعض، وتتكاثر على نحو مثير للإعجاب، فيختار منها ما يريد، تاركاً معظم الحكايات عالقة في نسيج السرد، ملاحقاً

بإصرار عجيب محاور معينة من الوقائع للكشف عن طبيعة الحس الانتقادي لديه، الذي يظهر بوصفه احتجاجاً ساخراً، أكثر مما هو انتقاد عابر، وفي مستوى مناظر له، ولكن داخل مروياته تظهر شخصية الشاعر أبي الطيب المتنبي الذي يعاد تشكيل دوره مجدداً، بما في ذلك إعادة ترتيب قصائده، لتنوب عن الراوي في التعبير عما يريد التعبير عنه، والواقع فإن البروفسور والشاعر يتناغمان في احتجاجهما على الأوضاع المحيطة بهما، فيصبح التنافذ بينهما حراً، إلى درجة يظهر وكأن كلا منهما يتوارى خلف الآخر، وينطقه بما يريد، وكما هي حال المتنبي في تموّجاته الاحتجاجية الغاضبة، وتطلّعاته، وتقلّباته، وارتحالاته، وهيجانه الشاعري المتدفق المشحون برنين إيقاعي متأجج، فإن البروفسور يطفح غضباً وهيجاناً، وهو يعيد رواية التاريخ السري لتجربته بين الجامعات، والمصحات العقلية، والوزارات، والمنتجعات، وبين البلدان، والقارات، ليسلط ضوءا كاشفا وجارحا على خفايا الواقع الذي يعيش فيه وأسراره، فيختلط صوته بصوت المتنبي، فكلاهما يعاصر أحداثا تتقلب فيها المصائر على نحو غير معقول.

ينفتح النص على مرجعياته بصراحة ووضوح، وبذلك يهمل الميثاق السردي التقليدي الذي يغلّب الظن بتخيلية الأحداث، وباختراقه لهذا الحاجز، يتحرّر النص تماما من أية قيود أخرى، سواء في البناء أو الأسلوب أو اللغة، فيكتشف المتلقّي الإمكانيات الكبيرة للنصوص الأدبية السردية وهي تركب عناصرها وموضوعاتها، وسط تيار تتضارب أمواجه، فتنضد الوقائع التاريخية، والقصائد، والأخبار، إلى جوار الوقائع المتخيلية، فتنعكس هذه في مرايا تلك، دون أن تتخلّى عن وظائفها الدلالية، وفي الوقت الذي تتشظّى فيه الوقائع وتتناثر في سياق النص- فيلجأ الراوي لكثرتها إلى الحذف والاستبدال ثم الانتقال إلى غيرها- فإنها تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقّي، الذي يتابع المكونات الأساسية لتجربة الراوي، وهي تتجمّع من موارد عدة، وذلك قبل أن

تكوّن مجرى واضحاً يقوم على إحساس عميق بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه، وعجزه عن مقاومة الانهيارات الحاصلة فيه. ولتأكيد كل ذلك يلجأ النص إلى الاعتماد على المفارقة المدهشة، فتُظهر الشخصيات غير ما تُبطن، وتنتهي على غير ما تبدأ، ويعيش الراوي حالة دهشة متواصلة وهو يراقب المفارقات والتقلّبات في كل شيء، فيعجز عن تفسير ذلك، إذ كل شيء يبدو محكوما بفوضى وعبث كبيرين، ولمقاومة ثقل الأحداث، ومساراتها المتشعبة، ونهاياتها التراجيدية، وتعدد أسبابها يكشف النص عن منظور هجائي للراوي، يواجه به كل ذلك، ويحوله في تيار وعيه إلى مواقف هزلية تتضمن في الغالب بعدين: يتصل أحدهما بظاهر الأحداث، وهو الفكاهة والسخرية، ويتصل الآخر بباطنها المأساوي، وأحيانا تنقلب هذه المظاهر وتتبادل الأدوار وتتداخل فيما بينها، فالحبيبة جاسوسة، والثائر عميل، والحلم كابوس، والأمنية لعنة، وفي كل هذا لا يمكن انتظار نهايات خطية محددة، فالأسباب تقود إلى نتائج غير متوقعة، وتتعارض أصلاً مع طبيعة الأسباب الموضوعة لها.

تتمركز الأحداث حول شخصية «البروفسور»فهو البطل والراوي في آن واحد، ونسيج تلك الأحداث لا يمكن اعتباره متتابعاً، إنه متداخل ومرتبط بسيرة البطل من جهة، وممتثل لرؤيته من جهة أخرى، ولهذا فالاقتران بينهما شديد، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وبما أن البطل-الراوي ينتخب وقائع دالة متناثرة متصلة بتجربته وسيرته، دون مراعاة التعاقب الزمني، فإن الأحداث هي الأخرى تناثرت، ولم ينتظمها إلا صوت الراوي، وهو يتفكّه بتداعياته الحرة في مصحة عقلية، لينتهي إلى أن «العصفورية» هي المكان الوحيد في هذا العالم الذي يوجد فيه عقلاء حقيقيون. هذه الطريقة في السرد نجد لها مايشابهها في رواية «طيور الحذر» (١٧) لـ «إبراهيم نصر الله» التي تفتتح بشهادة ذاتية تروى على لسان «الصغير»، وتختتم بأخرى ذاتية على لسانه أيضاً، فيما يروى المتن بأسلوب السرد الموضوعي. وبهذا فإن الإطار الذاتي يحتضن الحدث فيدشن له ثم يختمه. ويعنى هذا الإطار بلحظتين بالغتي الأهمية، أولاهما تبين عملية ولادة الصغير وخروجه من عالمه الرحمي الصغير إلى العالم الأرضي الكبير، وثانيهما تصور تحقق حلمه بالطيران الذي يتزامن ولحظة الموت، فمفاجأة الولادة تقابل بلذة الموت، والنص يؤكد حرصاً واضحاً على إعطاء هاتين اللحظتين بعداً رمزياً يتعمق من خلاله وعي الصغير بوجوده وفنائه، أي إحساسه في حالتين: ما قبل الولادة وفي أثنائها وما بعد الموت. في المرة الأولى يصبح رحم الأم كوناً شفافاً يمكنه من رؤية الأشياء، وفي المرة الثانية يذوب جسده المتناثر برغبته الأبدية بأن يكون طيراً طليقاً وحراً. وتبدو المفارقة التي يريد النص إبرازها من خلال عدم التوافق بين الوعي بحالة الصغير واللحظة الخاطفة لولادته وموته، فهذه اللحظات هي التي تتجلّى من خلالها أحاسيسه الحقيقية بنفسه وعالمه.

بين هاتين الشهادتين تنتظم حكاية طفولة الصغير وصباه وعلاقاته ثم تتفتح أحاسيسه الجنسية والذهنية، وكل ذلك يحدث على خلفية من التشرّد والنزوح الأسري واللجوء بعيداً عن الوطن إذ يهيمن هاجس الرحيل والتشتت على الحياة فيقع في أسر ذلك الجميع، ووحده الصغير وعبر علاقته الخاصة بالطيور، يطور حلماً يريد من خلاله أن يتجاوز تلك الحالة، ومع أن حلمه يتزامن وموته، لكن الدلالة الرمزية لتلك الرغبة تأخذ كامل معناها حينما يزدوج فعل الطيران بفعل الموت، ويترتب متن الرواية من سلسلة أحداث متتابعة تقوم على خطين متوازيين يمثل الأول عالم الأطفال: الصغير وحنّون ورفاق الطفولة، ويمثل الثاني المحيط الأسري والاجتماعي بما يتعرض إليه من قهر وضغط وحرمان، ووسط ذلك المحيط تتفتح أحاسيس الطفل «الصغير» وتنمو علاقاته، وبخاصة علاقة الحب مع «حنّون» الطفلة التي يتعلق بها منذ لحظة الولادة.

يكشف نص «طيور الحذر» نوعاً من التعارض الضمني بين الرغبة في تأكيد الذات من خلال السعي للوصول إلى طفولة مملوءة بالبراءة والحب والمغامرة، وغياب حالة الاستقرار الأسري والاجتماعي. والحالة الثانية تنحسر وتتحول إلى خلفية تحتضن الحالة الأولى وتضفي عليها معنى خاصاً، لكن الحالة الأولى: عالم الطفولة هو الذي يستأثر بالاهتمام الكبير وهنا ينهض السرد الموضوعي بمهمة بناء العلاقات المتداخلة والمتوازية بين الشخصيات والوقائع إذ يظهر «الصغير» وكأنه الخيط الناظم لها، فحوله تتمحور معظم الأحداث، وجميعها محكومة برغبته في معايشة الطيور ومحاكاتها بالطيران. إنها الرغبة الأكثر أهمية في عالمه، تبدأ من صغره مع أنواع من الطيور، وتنتهي بنهايته مع طيور الحذر التي كان قد سعى لتعليمها كيف تكون حذرة. ويعمق تراكم الأحداث وعي الصغير بوجوده وبجسده وبالعالم، وتترتب مستويات الوعي هذه بالتتابع، إذ يكتشف ذاته في أثناء المخاض ويدرك اختلافه، ثم يتفتح وعيه بجسده من خلال علاقته بـ «حنون» ومغامرات الطفولة، وأخيراً يظهر وعيه بعالمه فينخرط في إحدى فرق المقاومة لتدريب الأشبال. وحينما يكون قادرا على المساهمة في شؤون ذلك العالم يموت، فيتحول موته إلى تحقيق لرغبته الدائمة بأن يماثل الطيور في تحليقها، فيكون الموت وسيلة لتحقيق الرغبة. ووسط عالم كثيف قوامه التشرد المتواصل ينبثق «الصغير» ببراءته وشفافيته، وما إن ينخرط في ذلك العالم حتى يدرك أن لا وسيلة يحافظ بها على براءته إلا «حنون» و«الطيور» فهما اللذان لهما القدرة على منحه الإحساس وسط عالم مملوء بالقهر والحزن وينجز السرد مهمته التصويرية في مقاطع صغيرة وشبه شعرية، تتابع بدقة تفاصيل التكون النفسي والجسدي للصغير، بما في ذلك علاقاته بالآخرين، واندهاشه المستمر بكل شيء وعلى هذا، فإن الشهادتين السرديتين اللتين بهما يفتتح ويغلق النص يمثلان الأفق المفتوح للعالم الموضوعي الصلب والقاسي الذي يعيش فيه الصغير: فتجاوز ذلك العالم إلى عالم أكثر سمواً ورفعة يكون في رواية «طيور الحذر» ثمنه الموت.

وعلى نحو مماثل تقوم رواية «أعمدة الغبار» (١٨) لـ«إلياس فركوح» بتهشيم السياقات السردية التقليدية التي تحرص على تتابع الأحداث في الزمان والمكان، وبها تستبدل نسيجا متداخلا من النصوص التي تشير إلى مجموعة وقائع متناثرة حدثت في أزمنة وأمكنة مختلفة، والسرد نفسه بوصفه وسيلة تشكيل وبناء يتجاوب مع ذلك، فتتداخل مستوياته الموضوعية والذاتية بالتأملات، والمناجاة، واليوميات، والوثائق، والأخبار، والتضمينات الكثيرة التي تتردّد في النص من «الكتاب المقدس» ورسائل «الشيخ محي الدين بن عربي»، و«بابلو نيرودا»، و«سعدي يوسف»، وآخرين، ولا يتردّد المؤلف من الإشارة إلى كتبه، وبهذا فإن الرواية بمستوى أفعالها المتخيلة وأسلوبها السردي، تقوم على نوع من إعادة التركيب لمادتها وأسلوب صياغتها، إلى ذلك فثمة تراكب سردي في مستويات التأليف إذ النص ينقسم إلى مقاطع تخص أوضاع الراوي-المؤلف ورؤيته لعملية الكتابة الروائية، ومقاطع تعنى بحياته وأفعاله وعلاقاته، ومقاطع من يومياته ومذكراته، وأخيراً مقاطع من نصوصه الإبداعية، وكل هذا يضفي تنوعاً على رواية «أعمدة الغبار» بما يجعلها متعددة الأبعاد والمنظورات، ووسط هذا المزيج تثار قضية وجهة نظر المؤلف فيما يكتب وكيف يكتب «هذه القصة حقيقية. أرويها كما هي بين يدي الآن، وليس كما حدثت-إن كانت قد حدثت كاملة، أستعيدها بتسلسلها غير المتسلسل، بترابطها غير المحكم، بشخوصها الفالتة من تشخصها الأول، بأمكنتها غير المحددة، المنزاحة قليلاً أو كثيراً عن مواقعها الأصلية، لكنها واضحة لدي الآن-كما هي، صحيح أنني لست مقياساً على صدق ما سأرويه؛ إذ أعمل التشويش محراثه في الأحداث قلباً وبعثرة، غير أني سأكون صادقاً، أو أحاول ذلك. سأخرج كل ما فيَّ وأضعه على الورق، كل شيء للورق، لعل الورق يكون أقدر على احتمال ما تنوء به الذاكرة» على أن هذا

البيان الخاص بالكتابة يردف بكشف للطريقة التي يتعامل بها المؤلف-الراوي-البطل مع الحقائق «هل ستصدقون بأنني أنا، المشوش، صاحب الذاكرة الغائمة، مرآة الضباب المتشرخة التي تسربت إليها آفة التخريب؛ هل ستصدقون بأنني شاهد الحقيقة؟ وأية حقيقة؟ فلكل حقيقته، كما تعرفون، أوجه عديدة تتطابق وتعدد الزوايا. إذن ليس هنالك من حقيقة. فثمة أكثر من حقيقة واحدة.. وهذه حقيقة الحقائق، فما دامت للحقيقة وجوه كثيرة تتناسب وكثرة زوايا النظر إليها؛ فإنني أؤكد على صدق ما سأقول وأروي، من زاويتي على الأقل؛ الزاوية التي تركت لي وله، الزاوية التي نستهل بها نهارنا؛ زاوية امتلاكنا للعالم؛ زاويتنا في العالم، هي النافذة» (١٩).

النافذة في رواية «أعمدة الغبار» هي المنفذ الذي تتصل من خلاله الشخصيات بالعالم الخارجي وتتفاعل معه، فرؤية الشخصيات تمر خلال النافذة إلى عالم يموج بالحركة والقسوة والتناقض والخوف والمفارقات، فيما تنطوي الشخصيات من الداخل على أحلامها وكوابيسها ورغباتها، وليس أمامها إلا أحد خيارين: إما الرغبة بالتعبير عن النفس بالكتابة والحوار والتعبير الفني، أو الرغبة بالآخر من خلال علاقات الحب. وضمن هذا الأفق تترتب علاقة «نصري» و «صبا» أحدهما بالآخر، ومعظم العلاقات الأخرى، فمقاومة عنف العالم تقابل من الداخل بنوع من الحب والحوار والكتابة. لكن أسلوب السرد والبناء يقطع الأحداث، ويمزق الذكريات، ويؤجل أحياناً الرغبات، ويعيد تنظيم كل ذلك على وفق سياق يتشظى فيه كل شيء، في دلالة لا تُخفى تحيل على المرجعيات المتناثرة التي يحاول النص الإفادة منها، بما يوافق وجهة النظر الخاصة بالتأليف. يؤدي تداخل مستويات السرد إلى تحقيق نوع من الحرية في تركيب الأحداث، فالعلاقات السردية بين الأحداث هي التي تتحكم في نسق التركيب، وهذا يفضي إلى غياب العلاقات السببية-المنطقية، وعليه فالأحداث تتراصف وتنضد جنباً إلى جنب دون حاجة للبحث في العلاقات التي تربطها بعضها ببعض، لأن كل حدث ينطوي على ميزة كونه حدثاً قائماً بذاته، وليس نتيجة لغيره، وهذا النسق من الترتيب يمنح النص ميزة الانفتاح من جهة، والانغلاق من جهة ثانية، فهو ينفتح دلالياً كأنه شريحة أحداث مستمرة ومتنوعة ومتوازية، وهو ينتهي من النقطة التي بدأ فيها حيث يطل البطل من نافذته على العالم. ومن الواضح أن البناء العام للرواية لا يولي اهتماما للسياقات الخارجية، إنما يؤلف سياقات داخلية تربط بين الأحداث والشخصيات بما يوافق الهدف الضمني للنص، وهو إضاءة جوانب متناثرة من تجارب شخصيات النص، وكشف علاقاتها ورغباتها ضمن ذلك الأفق الضيق الذي توفره لها النافذة: المعبر الوحيد إلى العالم الخارجي.

٥- السرد وحكايات المهمّشين

تعنى رواية «ياكوكتي» (٢٠) لـ «جنان جاسم حلاوي» بتمثيل عالم المهمشين من اللصوص، والبغايا، والعبيد، والبحارة، وراقصات الملاهي الليلية الرخيصة، والسكارى، وذلك على خلفية من الأحداث التاريخية التي شهدتها مدينة البصرة العراقية، في تاريخها القديم والحديث من ثورة الزنج إلى دخول الإنجليز مطلع القرن العشرين، ولا تترتب تلك الخلفية على نحو متّسق، إنما تتداعى نبذاً في سياق السرد، أو في ذاكرة الشخصيات التي تعاني استبعاداً بسبب انتماءاتها العرقية والآيديولوجية، وتجد هذه الشخصيات نفسها منبوذة طبقياً وسياسياً، فلا فرق بين العبد واللص والمتبنّي للفكر السياسي، فجميعهم يجري اختزالهم إلى كائنات هامشية، ينبغي مراقبتها وعقابها، فتلوذ بالطقوس الدينية الخاصة بمآسي الأولياء والأئمة، بحثاً عن توازن مختل في علاقاتها الاجتماعية بالطبقات المهيمنة، ويقوم السرد بتمثيل الاحتدام الظاهر والضمني في ذلك

الصراع، وذلك من خلال التركيز على دواخل المهمشين المطعونة، والمستثارة دائماً، والحالمة باستمرار في الكيفية التي بها تقتص من خصومها، وبما أن الإخفاق يلازمها، فإنها تظل باحثة عن الفرص المناسبة، وخلال ذلك الانتظار اللانهائي، تعيش تلك الشخصيات عجزها، وتتعايش معه، كقدر لا مرد له، فتلجأ إلى ممارسات خاصة بها، كالشذوذ والسكر والسرقة، ويبدو عالمها مغلقاً بقوة، إنها تمارس الجنس، والسرقة، والبغاء، وتواصل الليل بالنهار مخمورة، وتستعين بلغة حرة مفضوحة هي مزيج من المحليات الدارجة، والغناء، والحكايات المأثورة، وبذلك تتوافق أفكارها وانتماءاتها وأساليبها في التعبير.

ويبدو الراوي العليم الذي يشمل برؤيته عالم تلك الشخصيات، منحازاً إليها، فآيديولوجيته التي تطفو على السرد وتتخلّله، تتقبل تصرفاتها وتسوغها، وتعارض في الوقت نفسه عالم الطبقات المسيطرة، ولهذا فلا تتمركز الأحداث ولا الشخصيات حول فكرة محددة سوى الكشف الدائم لهامشيتها، تظهر شخصية «سلمان العبد» وهي مثلومة، ومنقوصة، تكاد تضيع في خضم عالم مزدحم بالمهمشين، ولا يعطيها السرد تفرداً، وكأنه بذلك يريد تثبيت الصورة الشائعة عن المهمشين باعتبارهم كتلة سديمية لا تمايز في أفرادها، إنهم منفيون خلف أسوار عالية، مشغولون بغرائزهم ونزواتهم من جهة، وبإخفاقاتهم وهزائمهم من جهة ثانية. ويشكّل المهمّشون بؤرة العالم المتخيل في رواية «مخلفات الزوابع الأخيرة» (٢١) لـ «جمال ناجي» وفيها تترتب الأحداث على نحو متعاقب يتصاعد تدريجياً دون أن يرتد إلى الوراء منذ اللحظة التي قرر فيها «سبلو» الغجري وزوجته «بهاج» ثم «عثمان أبو بركة» وأولاده الاستيطان في واد مهجور ووعر، ومروراً بالنزوح الكبير الذي يقوم به الغجر والفلاحون إلى ذلك الوادي فيما بعد، وصولاً إلى اللحظة الحاسمة والأخيرة: المواجهة بين المهمّشين ومالك أرض الوادي، ثم تفكك إصرارهم وبقاء «سبلو» وابنته «هاجار» وثلاثة من الفلاحين على موقفهم الرافض لمطالب مالك الوادي، الأمر الذي يجعلهم ضحايا للفلاحين والغجر الذين خدعوا بما كان يدبره لهم «سلمان» أبو بركة» و«نزار أبو خنجر».

تقدّم الرواية كشفاً شبه تقريري للصراع الذي ينشب بين «المهمشين» وانفضاضهم حينما يفلح الآخرون في تمزيق الأواصر التي تربط فيما بينهم، فلا يملكون وعياً يمكّنهم من مقاومة ذلك، على أن النص يدمج هذه الفكرة بأخرى لا تقل أهمية، ألا وهي قضية الانسلاخ وإعادة الاندماج في وسط اجتماعي آخر، فـ «سبلو» الذي انسلخ عن سلالته الغجرية، حاول أن يهجر حياة الترحال، والبحث عن نوع من الاستقرار، وكان ذلك بمعنى من المعاني خرقاً لتقاليد الغجر. وفي النهاية يدفع هو وابنته ثمن ذلك القرار، فمجتمع الوادي هو الذي ينتقم من الغجري الذي مثل رمزاً للرفض وعدم قبول التخلي عن الأرض، وهكذا يكون «سبلو» الغجري أول من يغري الآخرين باستيطان الوادي، وأول من يتلقّى عقابهم لأنه قام بأمرين معاً، أولهما: إصراره على عدم الانصياع لمطالب مالك الأرض، ولأولئك الذين خدعوا أهالي الوادي، وثانيهما لأنه غجري. يركز النص على الأمر الأول، لكن الأمر الثاني يظل فعالاً بشكل ضمني، فالغجري تعذر دمجه في النسيج العام، وحينما تضاربت المصالح ونشبت التواطؤات، كان هو أول الضحايا. إنه ضحية الذين كان رائداً في لفت انتباههم إلى السكن في الوادي «اقتربت الأصوات من بيت سبلو وهاجار، ثم تلاحقت الطرقات العنيفة الغاضبة على البوابة الخشبية السفلى، حينئذ لم يرتطم رأس سبلو بقيعانه الحلمية، إنما بحديد الإفريز الصلب»(٢٢).

تعرض رواية «مخلفات الزوابع الأخيرة» المصائر المتوازية أولاً ثم المتقاطعة فيما بعد لمجموعة من الشخصيات المهمشة وبخاصة الغجر واللصوص والفلاحين النازحين عن أرضهم إلى ضواحي المدن وأطرافها، والممارسات العشوائية التي يقومون بها بسبب هامشية أوضاعهم الاجتماعية، والنماذج التي

تستأثر بالاهتمام هي عائلة «سبلو» الغجري المتكونة منه وزوجته «بهاج» وابنته «هاجار» وعائلة «عثمان بن بركة» وابنه حامد» ثم ولداه «سلمان» و«جبر» وعائلة «كياز» الغجري المتكوّنة منه وزوجته «سمار» وابنه «عرقي» وأخيراً «نزار أبو خنجر»، وكأن الرسالة الضمنية التي تتخلل نسيج السرد هي أن مصير الشخصية متعلق بطبيعة فعلها الذي هو بالنسبة لـ «سبلو» الخروج على السلالة. وهذا الأمر المتعلق بثبات الطبائع وسيطرتها على المصائر، يعود إلى الظهور في رواية أخرى لـ «جمال ناجي» وهي «الحياة على ذمة الموت»(٢٣) فـ «نوفل الضبع» يظهر منذ اللحظة الأولى على أنه نموذج صلب وقاس «كان عنيداً منذ الشهور الأولى التي شاهد خلالها لون الحياة! بل إن إحساساً موحشاً مثيراً للذعر، وهم والدته في أحد المساءات، حين رضع من ثديها فترة طويلة دون أن يرتوي، وإذ حاولت سحب حلمتها من فمه، ضغط بلثيه على تلك الحلمة. فطاوعه حليبها، وحين كررت محاولتها بصبر أمومي، أعاد الضغط بشراهة، فتألمت، انتزعتها من فمه بقسوة، فصاح منكباً بفمه الفاغر الصغير على ثديها حينها نظرت إليه بعينين مشفقتين، لكن مستغربتين، ودهمها إحساس بأن ذلك الرضيع يريد امتصاصها حتى العظم» (٢٤). وهذه الإشارة التأسيسية سترسم أفق الطمع والعناد لشخصية «نوفل» حتى النهاية، فتجعله ثرياً لأنه يمارس فعل الطمع والعناد وحب الاستئثار بكل شيء منذ الطفولة، وهذه الطبيعة هي التي تجعله يواجه النهاية المأساوية في خاتمة الرواية. وكل ذلك يترتب ضمن سلسلة متعاقبة ومتطورة من الأفعال تتوج بالفعل الأخير، فعل الموت. فثمة خط أفقي مرسوم لمصير الشخصية لا يمكن الفكاك منه.

وتبلغ وظيفة السرد التركيبية والتمثيلية لعالم المهمّشين درجة رفيعة من الجودة في رواية «بروموسبور» (٢٥) لـ «حسن بن عثمان» إذ تتداخل فيما بينها سلسلة من المواقف والرؤى والأحداث، ويبلغ الإيهام السردي أقصى درجاته، حينما يجد المتلقّي نفسه متورطاً في الانخراط ضمن عالم يتأرجح بين مستويين: أولهما العالم السردي لرواية «بروموسبور» الذي يشتغل «سيسي الكاتب» بتأليفه طوال صفحات الكتاب، وهو مكرّس للرهان الرياضي، وثانيهما علاقة «سيسي الكاتب» بإحدى شخصيات روايته «عباس» إلى درجة يظهر فيها «عباس» وكأنه الوسيط بين عالمين متجاورين، لكنهما مختلفان؛ عالم الرواية وشخصياتها من جهة، وعالم الروائي وشخصياته من جهة أخرى، وعلى هذا فإن «عباس» ينقسم لممارسة دورين في آن واحد، مرة بوصفه شخصية في رواية، ومرة بوصفه صديقاً لمؤلف تلك الرواية، وأخيراً، يحاول أن يتمرّد على مصيره الفني، وذلك حينما يقرر «سيسي الكاتب» إنهاء روايته، فتراوده أفكار خاصة بالاستئثار بزوجة المؤلف السابقة، ونيل الثروة والنفوذ الاجتماعي معاً، حالماً بالفوز ولو لمرة واحدة بـ«الرهان الرياضي» وذلك حينما يتمكّن من كشف أسرار ذلك الرهان الذي تضمنت رواية «بروموسبور» قواعده الخمس.

تبرهن الرواية على أن كل شيء خاضع لمنطق الرهان، بما فيه العلاقة بين المؤلف وشخصياته، لأن العالم الفني الذي تتحرّك فيه الشخصيات مشبع بمعاني المراهنة في كل مستوياته، فلا غرابة أن يظهر «سيسي الكاتب» منظّراً لذلك العالم الذي بدأ يكتسح كل شيء أمامه، بعد أن أدرج الناس في لعبة المراهنة، سعياً وراء أحلام مستحيلة، وتستثمر رواية «بروموسبور» المماثلة بين العالمين الفني والواقعي، لتقدم أعمق صرخة هجاء لمجتمع رهن نفسه لـ«الرهان الرياضي» فيبدو النص من هذه الناحية مفتوحاً على مرجعياته المهمّشة، يفضحها بعنف وقسوة، ففي عالم يأخذ معناه من الرهان، من الطبيعي أن يصبح «سيسي الكاتب» بطلاً يعيد ترتيب المفاهيم، ويقلب الأدوار، ويقرر المصائر، ويضخ سيلاً من المعاني الجديدة، ليمنح الشرعية الأخلاقية

لكل الممارسات والأفكار الممكنة في عالم الرواية.

٦- السرد وخلخلة العالم الحكائي

وفي رواية «الغيمة الرصاصية» (٢٦) لـ «علي الدميني» تتداخل الأصوات السردية تداخلاً كلياً، وهو ما يؤدي إلى تداخل مستويات السرد، الأمر الذي يتخلخل معه النظام الزمني لترتيب الأحداث، فتتمزق «الحكاية» لأنها تكون موضوعاً يتنازع حول صياغته كل من: المؤلف والراوي الرئيس والرواة الثانويين والشخصيات، سواء أكانت شخصيات داخل النص الروائي بعد تركيبه أم شخصيات من خارجه. ولا يخفى أن هذه اللعبة السردية الذكية جعلت «الحكاية» نهباً لرؤى ومنظورات كثيرة ومتنوعة، إلى درجة يصعب فيها ضبط التدرج الزمني للأحداث، فكل محاولة تسعى لذلك تفضي إلى إلغاء الترتيب النصي الذي ظهرت فيه الرواية.

يُشغل المؤلف والرواة والشخصيات بموضوع ترتيب الأحداث وبموضوع ترتيب النص منذ البداية، أي منذ الصفحات الأولى التي هي في الحقيقة «الخاتمة» التي يُظهر المؤلف حرصاً على تقديمها، بعد أن تكون كل المرويات والمدونات التي تشكل متن الرواية اكتملت لديه. ومع أن «الخاتمة» تُذيّل باسم «الراوي» لكنها في الواقع تخضع لراوٍ يحرص على أن يتحدث باسم المؤلف، وبخاصة أن هنالك سلسلة أخرى من الرواة الذين تعزى إليهم مهمة رواية الأحداث المتخيلة. والاختباء وراء المؤلف، ورواية «الغيمة الرصاصية» تستفيد من معطيات هذه الظاهرة السردية، لكنها تتفنن في عرض وجوه متعددة لها، لأنها تمنح صوت المؤلف-الراوي حضوراً مستمراً طوال النص، وتمكّنه من التدخّل كلما كان الأمر ضرورياً، وهذا الحضور الدائم الذي يُذكّر بوجود المؤلف-الراوي المنهمك في أمر تركيب النص والأحداث، يُركز الاهتمام على السرد بوصفه وسيلة بناء أكثر من الحكاية بوصفها التركيب المتخيل المتمخض عن تلك الوسيلة.

يجد المؤلف-الراوي نفسه بإزاء مادة متنوعة. فما الاستراتيجية التي يتبعها ليؤلف بين مكونات تلك المادة، ليصوغ منها نصاً روائياً لا يُقصي فيه عنصراً، ولا يكره آخر في سياق لا يوافقه، ولا يتعسف في إدراج ثالث فيما لا يوافقه من أحداث؟ هنا يظهر صوته ليقدّم الإطار العام لتلك الاستراتيجية السردية في بناء النص، فيقول مستخدماً صيغة الخطاب «وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة، كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة، وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه، فيما تقبع خرزة زرقاء في ركن الدولاب وحيدة لا تعرف أين تضعها في النص. كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تتعلم آليات السرد، ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه في علاقات أثقلك همّ كتابتها بشروط تحفظ للأصل موقعه، وللشرح والتوهم هامشه، وقد اختلفت مع ذاتك حول ترتيب بعض الأحداث، وتفسير الكثير من همهمات خالد التي سجلها بصوته، وهو يصغي ذات ليلة لأصوات غامضة قرب المخيم على أطراف الصحراء» (٢٧).

ليس هذا كل ما في الأمر، فثمة اختلافات كبيرة بين ما هو منقوش وما هو مسجل، وعملية اصطناع سياق لجملة من الأحداث المتفرقة والمختلفة في مصادرها، تقلق المؤلف -الراوي، لكنها لا تثنيه عن إصراره في تركيب نص من نصوص أخرى، وبخاصة ما ينسب لـ «سهل الجبلي» من نص حول «عزة» والمرويات المتعددة التي تدور حولها. ويفلح أخيراً في تصنيف المادة الحكائية، فإذا بها بسبب اختلاف وجهات النظر تتكون من نصين حول شخصية واحدة. وكل ذلك يعقد من مهمته، فيخاطب نفسه بعد أن ينجز جزءاً من النص» لا تعلم كم من الزمن مضى عليك وأنت تخبئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة،

وتحمل عبء انشغال ذاكرتك بتعارضاتها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق النص، وحينها توقفت طويلاً أمام هذه العبارة: نعم، يمكننا دمج نصين ببعضهما، ولكن بعد أن يُفني أحدهما الآخر» (٢٨) أجل، إن النص الجديد الذي يركبه المؤلف-الراوي، هو بشكل من الأشكال، إفناء متبادل للأصلين، بما ينتج نصاً مختلفاً عنهما.

يتيح السرد إمكانية تعميق الوهم، بهدف إيجاد نوع من المطابقة بين دور المؤلف ودور الراوي، ويتجلّى ذلك في الرواية من تطابق الأسماء بين المؤلف الحقيقي للرواية والمؤلف الراوي الذي أشرنا إليه، ولكن إغواء الوهم لا يتوقف عند هذا المستوى الأول من مستويات السرد، إنما يتعداه إلى صلب الأفعال المتصلة بوظائف الشخصيات وأدوارها. فـ «سهل الجبلي» الذي يكتب نصاً حول «عزة» يجد نفسه أسيراً في «الوادي» لدى شخصيات نصه الأدبي، ويمضي هناك سنوات لأن شخصيات النص احتجت عليه لأنها قدمت تأويلاً مخالفاً لما كان يقصده في ذلك النص، ففهمت أنه يبخسها قيمتها وأهميتها، وكل ذلك يدخلها في صراع مع الراوي، بل أن «عزة» نفسها تتنقل بحرية بين أسطر المخطوط الخاص بها، وسرير الراوي وزوجته، ولا تتردّد في التجوال في المقاهي، وتكاد تتورط بعلاقة حب مع أمريكي متصابٍ يعمل في المدينة التي يسكن بها «الجبلي»، ويتم ذلك في غياب «الجبلي» حينما يكون أسيراً ورهينة في الوادي.

لا يتعلق الأمر بـ «عزة» فقط، باعتبارها إحدى شخصيات النص، إنما بشخصيات كثيرة غيرها. تجد نفسها في خلاف واضح مع رواتها، فتتمرد على أدوارها التي رسمت لها، ولكن مرة بعد أخرى ينبثق صوت المؤلف- الراوي ليتحدث عن أحداثه وشخصياته، وتبلغ رغبته في التدخل المتواصل في تركيب النص حداً يتجاوزه إلى ما بعد نشره، في إحدى تدخلاته، يقول إنه حينما نشر الراوي «تعاورتها رماح قبيلة النقاد» فكتب عنها أحدهم أنها مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصح بحذف الفصول الخاصة بالأصدقاء ومدونات الزوجة، وذهب ناقد آخر إلى ضرورة حذف الفصل الخاص بـ «نورة» لأنه مقحم في سياق لا ينتمي إليه، ورأى ثالث بأن أوراق «عزة» زائدة، ولا بد من استبعادها. ونصحت ناقدة بأن يتم التخلّص من التفاصيل العاطفية والحسية، وقد أخذ الراوي بكل الآراء التي قيلت بصدد روايته، فماذا كانت النتيجة؟ «جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات ليلة، فرفرفت فوق قلبه عصابات الطيوز الجارحة، ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب، واستبد به غضب نزق، فقرر هجاء النقاد بقصيدة عمودية غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقاد بتفكيك الغامض في تشكيلها، ولم يفطنوا لبنية الهجاء القصدي القابع تحت حروفها. لم ينم الراوي أسبوعاً كاملاً، وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع ما تبقى لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط. غامر بنشرها وصفق النقاد للرواية الجديدة، واعتبرها بعضهم فتحاً روائياً، وأسماها ناقد شاب «رواية الصمت الفاتنة» (٢٩).

تكشف هذه التدخلات الخاصة بالمؤلف-الراوي وغيره من الرواة والشخصيات عن جانب من الحرية التي يتيحها السرد في تركيب الحكاية، فهو يوفر إمكانية لجميع الأصوات بأن تتدخل، وتعلق، وتعترض، وتسخر، وتبدي كل ما ترغب فيه من آراء حول البناء الداخلي للنص، وعناصره، ومكوناته، وحول النص وقد استقام أثراً أدبياً مكتملاً متداولاً بين المتلقين. وكل هذا لا يضفي فقط طرافة على النصوص، إنما- وهذا هو المهم- يكسر الوهم بواقعية الأحداث، ويشرك المتلقّي في اكتشاف سر اللعبة السردية في النص، ويؤسس لحوارية خصبة بين المنظورات والرؤى والأصوات السردية، ويضع المؤلف والراوي والشخصية في منزلة المتشاركين في صوغ النص، وبذا يقوّض البنية الهرمية التقليدية التي تضع المؤلف عادة خارج إطار النص، أو في أفضل الأحوال يتوارى

خلف راوٍ عليم. وعلى العموم فالسرد في هذه الرواية لم يتوقف عند حدود تمزيق البناء الكلاسيكي للحكاية المتتابعة في نمو أحداثها، إنما فتح الأفق أمام كل عناصر السرد الروائي في أن تمارس أدواراً مزدوجة، فمرة تكون هي بذاتها موضوعاً لغيرها، ومرة تكون خالقة أو صانعة أو معلقة أو صاحبة وجهة نظر- وكل ما يتصل بالمشكلات السردية- في العالم الفني الذي هي جزء منه. فيحدث نوع من تبادل الأدوار بين المؤلف والراوي والمروي له- وأحياناً المتلقي- فكل له أن يمارس دوره حسبما تتيح له مسارات السرد، فيتقنع هذا بقناع ذاك، ويتوارى هذا خلف ذاك، فتتداخل الأساليب والأفكار والآراء، وكل ذلك يغني النص، ويعمق مستوياته البنائية والدلالية.

وهذا الضرب من التشكيل السردي يظهر أيضا في «المقامة الرملية» (٣٠) لـ «هاشم غرايبة» الذي يدمج أشكالاً مختلفة من الكتابة ضمن إطار سردي تتداخل فيه النصوص المختلفة: الإخبارية، والشعرية، والمرويات السردية، وهو بذلك يعيد الاعتبار لضروب من الكتابة العربية القديمة التي تصهر تلك العناصر مجتمعة في نسيج جديد له خصائصه النوعية. ويتردد نص «المقامة الرملية» بين تلك الأشكال كلها فإطاره العام يندرج ضمن النسق السردي الخاص ببناء المقامة، والعنوان يقوي هذا الانتماء فضلاً عن توافر الركنين الأساسيين لنوع المقامة، وهما الراوي والبطل والمناقلة الإخبارية التي تتم فيما بينهما، إذ أن مهمة الأول تتحدد في رواية فعل الثاني، لكن النص لا يوقر هذه العلاقة التقليدية التي رسخها فن المقامة، إنما يتجاوز ذلك فيجعل من البطل راوية لأفعاله ويلعب على قضية المستويات السردية بمهارة بالغة، فيجعل الناسخ يتدخل، ويعيد ترتيب الأحداث طبقاً لمقتضيات السياق الذي يراه مناسباً، إلى ذلك فإنه يوفر إمكانية لأن يقتحم المؤلف باسمه الصريح أسوار النص، ويتدخل ويضيف ما يريد. وتكشف خاتمة الكتاب هذا الأمر بوضوح «ها هو كتاب المقامة الرملية حسب ما تخيله الراجي معرفة ذاته، الكثير بكلماته.. هاشم غرايبة بن بديوي المصطفى من حوارة، فمن حرف شيئاً من معناه، أو زال ركناً من مبناه، أو طمس واضحة من معالمه، أو لبس شاهدة من تراجمه، أو اختصره، أو نسبه كله أو بعضه إلى غيرنا فله أجر جهده، وأجر إبداله أو اختصاره أو انتحاله أو تأويله أو نقده. هذا ويقدم (الناسخ) الاعتذار فيما سلف من هذا الكتاب من سهو إن عرض، أو تصحيف أو تغيير إن وقع، منتبهين إلى ما يلحقنا من سهو الإنسانية، ويصحبنا من عجز البشرية عن بلوغ الغاية وتقصي النهاية» (٣١)، على أن الإشارة إلى هذا الأمر لا تأتي فقط في نهاية الكتاب، إنما ترد في تضاعيفه في إشارة واضحة إلى تداخل مستويات السرد، وتبادل الأدوار، وتغير الرؤى والمنظورات السردية (٣٢). وكل ذلك يعمق الأبعاد الدلالية للنص لأن الشخصيات الراوية، والفاعلة، والناسخة، والمؤلفة، تمارس أدوارها التخيلية المتعددة بما يكسب النص جدته وأهميته. وضمن هذا السياق ترد الإشارة الآتية «داخل كل كاتب هناك راو ومستمع..ممثل ومتفرج..مؤلف وناسخ.. مبدع وناقد.. واحد يتكلم والآخر يستجيب.. ويحدث أن يتبادلا الأدوار» (٣٣).

يقدم نص «المقامة الرملية» تمثيلاً سردياً رمزياً لزمرة من الحكايات المتصلة بشخصية «الخميس بن الأحوص» الذي يظهر أحياناً باسم «بشر الحافي»، وتدور تلك الحكايات حول الصراع الصعب والقاسي الذي يخوضه في الصحراء وسط مجموعة كبيرة من الأبناء والأحفاد والزوجات والشيوخ والفرسان والحكماء والكهّان والقضاة والتجار وغيرهم، وتبدو حروب الخميس ونزاعاته كثيرة ومتناثرة كحبات الرمل التي تملأ عالمه، وكل ذلك يعرض من خلال نصوص متتابعة لها تسمياتها الخاصة، وهي تصور المراحل المتعاقبة للأحداث المتصلة الشخصية التي اختلقتها المخيلة فغابت كما ظهرت هي وأحداثها والخلفيات الزمانية والمكانية المؤطرة لها «في لحظة ما تخليت عن الاعتقاد بوجود خميس بن الأحوص، فاختفى الرجل، وأتت عثة الصحراء على المخطوط

ترمه، فانفطرت الثريا في عليائها حزناً وأربكت النجوم من حولها، واختلت دورة الأفلاك، وصارت السماء وردة كالدهان.. واختفى الفلج ومدينة الفج.. والنهر الكبير والبر الآخر، والجبل الأحمر والجبل الأقرع، وأرض الحراء وحصن الدهناء، وبلدة الخضر والواحات، وحبات الرمل» (٣٤). تتخلل هذه النصوص نبذ من الأخبار التاريخية، والأشعار والحكايات، ويتجسد السرد من خلال أساليب متعددة تذكر بنثر الكهّان والخطب الجاهلية، ويأخذ السرد في عمومه طابعاً تجريدياً يتعالى عن تحديد دقيق للأبعاد المكانية والزمانية، وبناء الشخصيات يقوم على الأفعال والملامح الفكرية أكثر مما يقوم على الوصف الاستقصائي المفصل لمظاهرها الخارجية، وهي شخصيات تتقد وتنطفئ في عالم الصحراء كأنها نجوم متساقطة، وشهب مارة في ظلام دامس. وكل ذلك فإن نص «المقامة الرملية» يقدم نفسه في تحد كبير وسط شبكة الخصائص النوعية للرواية التي لها شروطها العامة التي لا يتوافر كثير منها فيه، إنه يدخل في نوع من المنازعة، وهو يدمج شذرات من النصوص والخصائص الكتابية القديمة، مع قواعد النوع الروائي، لكنه يفلح في الإعلاء من شأن خصائصه الذاتية التي تجعله من جهة محاكياً للمرويات والمدونات السردية العربية القديمة، ومن جهة ثانية يتنفس في مناخ الرواية الحديثة.

٧- خاتمة

كشفت المدونة السردية التي شكلت لبّ هذا البحث الكيفيات التي تتركّب بها البنيات السردية للنصوص الروائية، سواء كان ذلك على مستوى بناء الأحداث أو إعادة إنتاج المرجعيات الثقافية والاجتماعية، فالرواية العربية تخطت حبسة الانغلاق على حكاية شفافة مسلية مكتفية بذاتها إلى مزيج متنوع من الأحداث والوقائع التي تمس المرجعيات مباشرة، وتعيد إدراجها متناثرة في سياقاتها السردية، وهو أمر يؤكد الإمكانات الهائلة للسرد الذي انخرط مباشرة في البحث والاكتشاف، وتورط في قضية التاريخ، والواقع، وحكايات المهمشين، والمرويات التاريخية القديمة، فالبنية السردية للمدوّنة التي وقفنا عليها بالتحليل اتسمت بالتنوع في إعادة تركيب عناصر البناء الفني طبقا لمقتضيات السياقات السردية التي تقترحها النصوص، وذلك يفتح الأفق أمام مغامرات جديدة للبنى السردية التي ما فتئت تتطور، وتتحول، وتتطلع إلى اكتشاف أنساق تضفي مزيدا من التجديد في السرد العربي الحديث.■

*

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
عدد المشاهد	١٣	١١	٣	١٠	٨	٥	٢	٥	١
مشاهد السرد الذاتي	٦	١	١	٧	٢	٣	٢	٢	١
مشاهد السرد الموضوعي	٧	١٠	٢	٣	٦	٢	×	٣	×

* *

ترتيب المشاهد في الخطاب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
ترتيب المشاهد في الزمان	١١	٢	٣	٤	٨	١٢	٧	١٠	١١	٤	٦	٩	١٣

الهوامش

١- عبد الخالق الركابي، سابع أيام الخلق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤

٢- عبد الخالق الركابي، الراووق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦. وواصل ذلك في روايته: عندما يحلق الباشق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠.

٣- سابع أيام الخلق ص ٢٩٣.

٤- م. ن. ص٢٩٢.

٥- م.ن.ص٣٠ ويلاحظ أن الحديث عن المتحف والمكتبة يناظر وصف الدير والمكتبة في رواية «اسم الوردة» لامبرتو إيكو. والاستشفافات بين الآثار الأدبية لم تعد مثار تهمة، إذا جاءت في سياقات مختلفة.

٦- م. ن. ص١٣٤.

٧- تيسير سبول، الأعمال الكاملة، بيروت، ١٩٨٠

٨- إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، تونس، دار الجنوب، ١٩٨٢

٩- محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٨٤

١٠- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، بيروت، دار الغربالإسلامي، ١٩٩٨ص٣١٠و٣٤٧و ٣٤٨

١١- وليد إخلاصي، دار المتعة، لندن، دار رياض الريس للنشر، ١٩٩١.

١٢- م. ن. ص ١٦١-١٦٢.

١٣- م. ن. ص ١٧٤.

١٤- م. ن. ص ٢٥٦.

١٥- غازي عبد الرحمن القصيبي، العصفورية، لندن، دار الساقي ١٩٩٦

١٦- م . ن . ص ٣٥٣

١٧- إبراهيم نصر الله، طيور الحذر، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٦

١٨- إلياس فركوح، أعمدة الغبار، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦

١٩- م . ن . ص ١٠٣ - ١٠٤

٢٠- جنان جاسم حلاوي، ياكوكتي، لندن، دار رياض الريس، ١٩٩١.

٢١- جمال ناجي، مخلفات الزوابع الاخيرة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨

٢٢- م . ن . ص ٢٨٦

٢٣- جمال ناجي، الحياة على ذمة الموت، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣

٢٤- م. ن. ص ١٣

٢٥- حسن بن عثمان، بروموسبور، تونس، الشركة التونسية للنشر، ١٩٩٨

٢٦- علي الدميني، الغيمة الرصاصية، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨ .

٢٧- م. ن. ص ٧٦.

٢٨- م. ن. ص ٨.

٢٩- م. ن. ص ١٨٢.

٣٠- هاشم غرايبة، المقامة الرملية، (عمان، دار الفارس، ١٩٩٧).

٣١- ص ٢٨٧

٣٢- انظر على سبيل المثال ص ٢٠٧، ٢٠٨، ٢١٠، ٢١٣، ٢٤٨

٣٣- ص ٧

٣٤- م . ن . ص ٢٨٧

مصر
إبداع
العدد رقم 12
1 ديسمبر 1995

نجلاء علام

الرواية واليوتوبيا فى كتاب جديد

أثار الاحتفال بذكرى مرور خمسمائة عام على اكتشاف أمريكا، أشجان منطقة الشرق الأوسط والعرب خصوصا، إذ تزامن هذا التاريخ مع تاريخ القضاء على آخر الممالك العربية فى أوروبا وسقوط غرناطة رسميا. وهذا العام (١٤٩٢) الذى تم فيه جمع الحدثين التاريخيين الفاصلين له دلالته ومغزاه، إذ يمكن التعامل معه على أنه عام دخول أوروبا إلى التاريخ وخروج العرب منه.

والناقد السورى **محمد كامل الخطيب** يتعرض فى كتابه (الرواية واليوتوبيا) للحدثين التاريخيين من منطلق أدبى يبحث فيه فنّىْ «الرواية واليوتوبيا» من حيث هما فنان



غلاف الكتاب

أوربيان فى ظهورهما وتطورهما وتواشجهما، كما يحاول الكاتب رصد المحاولات التى تبذلها المنطقة العربية للعودة إلى التاريخ منذ أوائل القرن التاسع عشر.

يبدأ المؤلف من نقطة تحريك المخيلة نحو عالم جديد، وهى اكتشاف أمريكا التى اكتشفها «**كولومبس**» دون أن يعلم أنه وصل إلى أرض جديدة، ولهذا أطلق عليها اسم (الهند الغربية)، إلى أن أتى بعده البحار الإيطالى «**أمريكو فسبوتشى**» وتأكد أن الهند الغربية هى عالم جديد مختلف عن آسيا، وأطلق عليه الاسم المعروف الآن (أمريكا). وقد أدى هذا الاكتشاف إلى توجه الفعالية والطاقة الحربية

والاستكشافية الأوروبية نحو الغرب بعد أن كانت موجهة نحو الشرق، وقد نتج عن ذلك وجود تنافس عسكرى داخل أوروبا فبدأت ظاهرة الاستعمار الحديث، كما أدى فى المدى الطويل إلى ربط العالم وتوحيده.

أما على صعيد المخيلة، فقد كان اكتشاف أمريكا محرضا جديدا للخيال فى اتجاه فكرة اليوتوبيا.

أما تحديد زمان نشوء الرواية ففيه رأيان، أولهما يعتبر الرواية ملحمة نثرية صعدت مع صعود البرجوازية، أى أن الرواية هى فن حامل لتطلعات الطبقة البرجوازية فى فترة نشوئها الثورى، ويمكن تحديد بدايات هذه الفترة بأنها القرنان السادس عشر والسابع عشر. أما الرأى الثانى فيربط الرواية بصعود التيار الشعبى إلى مسرح الحدث التاريخى، أو تحقيق الشعب لهويته وحضوره فى التاريخ والمجتمع، وهذا حدث فى الفترة التاريخية نفسها أى القرنين السادس عشر والسابع عشر. ولايبدو أن هناك تناقضاً بين الرأيين، فالبرجوازية لم تصعد وحدها بل صعدت باسم الجميع حاملة راية المستقبل للبشرية أما اليوتوبيا فقد نشأت فى فترة نشوء الرواية نفسها، أى فترة صعود البرجوازية باعتبارها طبقة ثورية، وفترة ظهور الشعب على مسرح التاريخ. لكن أوجه الشبه بين الرواية واليوتوبيا لاتقف عند هذا الحد، بل تكمن فى المنطق الداخلى واتجاه التأويل.

نشأت الرواية واليوتوبيا مع صعود الكتابة النثرية، مقابل اللغة الشعرية، التى كانت لغة الأدب (المسرح - الشعر) واللغة النثرية هى لغة الشعب اليومية أى أداته التعبيرية التواصلية، ولهذا فقد كتبت كل من الرواية واليوتوبيا باللغة النثرية. وتصدر كل من الرواية واليوتوبيا عن إحساس أليم بالواقع، يدفع صاحبه إلى رسم هذا الواقع فى الرواية الحلم بتبديله، وبالمقابل ترسم اليوتوبيا بديلاً للواقع، وبهذا المعنى تصبح كل من الرواية واليوتوبيا حلم يقظة جماعيا ويمكن أن نستخلص أهم العناصر التى نسجت خيوط هذا الحلم كما يعرضها المؤلف فى النقاط الآتية: -

١ - يعتبر **ديكارت** عند مؤرخى الفلسفة الحديثة رائد العقلانية فى الفكر الأوروبى الحديث، وقد وقفت هذه العقلانية فى وجه سيطرة التفكير الدينى المتمثلة فى سيطرة الكنيسة أو أى سلطة غيبية أخرى، لصالح البرهان الرياضى والتجريبى، من أجل السيطرة على الطبيعة والتنظيم العقلانى للمجتمع. ولم يكن كل ذلك غير حلم بمجتمع آخر وإن كان التعبير عنه قد تم فى قالب فلسفى. وهناك سمة أخرى لفلسفة «**ديكارت**» الا وهى الذاتية أو الفردية، **فديكارت** يصوغ فلسفته عبر تأملات وتجارب شخصية كتبها بصيغة المتكلم وليس بصيغة القضايا المجردة ومع انطلاقة «**ديكارت**» إلى الفردية يبدأ بطل الرواية فى إعلان أحلامه الذاتية وبالتالى ينخلع عن قيم مجتمعه السائدة ويحاول تغيير العالم بدلا من وصفه؛ فمع هذا الفيلسوف العقلانى يترسخ حق الفرد فى بناء تصور مستقل للعالم أو فلنقل فى بناء يوتوبيا جديدة.

٢ - تمثل رواية «دون كيشوت» **لسرفانتس** أول رواية تتعامل مع اليوتوبيا التى يريد **دون كيشوت** خلقها. ويعرض المؤلف كذلك لكثير من الأشكال التى اتخذتها اليوتوبيا، مثل كتاب «يوتوبيا» **لتوماس مور**، الذى يحكى فيه عن الأرض الجديدة وأمريكا، وما تملكه من حلم خصب للإنسان بالحرية والعدل والخلاص من السيطرة الدينية، ثم يعرض «لمدينة الشمس» التى تحدث عنها «**توماس كامبانيلا**» وهى بديل عن مدينة الله، إذ أصبح الإنسان يعتقد أن المحرك الأساسى لهذا الوجود ليس من خارجه بل من داخله، وذلك

حين اكتشف أن الأرض ليست مركز الكون، بل الشمس ثم تأتى يوتوبيا **«فرانسيس بيكون»** القائمة على درس الطبيعة وفهم قوانينها، فخيال **بيكون** يرسم يوتوبيا تقنية حذف منها الدين والروح والأخلاق وأضيف إليها الطابع النفعى.

٣ ـ أما رواية **روبنسون كروزو** فقد كتبها تاجر هو **«دانيال ديفو»** وحاول أن يقدم ـ من خلال مخيلة روائية متشكلة حديثا بالتزامن مع النظرة الإنسانية ـ البرجوازية ـ الأوروبية للعالم. وعلى عكس **«ديفو»** يظهر **«جوناثان سويفت»** مؤلف (رحلات جلفر) الرافض للبرجوازية الصاعدة وراسماليتها.

٤ ـ يوصف القرن الثامن عشر أحيانا بأنه عصر **ڤولتير**، فقد كان **ڤولتير** يمثل فى أفكاره وحياته فلسفة هذا العصر، مثلما كان هذا العصر مسرح حياة **ڤولتير** ومهاد آرائه، ويمتاز هذا القرن بتحالف ظافر بين مدرستين فلسفيتين هامتين هما: الفلسفة التجريبية الإنجليزية التى يمكن اعتبار **فرانسيس بيكون** رائدها، وفلسفة التنوير الفرنسية والتى يمثل **ڤولتير وروسو** وباقى محررى الموسوعة أبرز أعلامها، ويمكن أن يضاف إلى سمات هذا القرن ظهور الفلسفة والأدب الألمانيين ممثلين بحركة «العاصفة والاندفاع» وشخصيتى **«جوته»** و**«شيلر»** وفلسفة **«كانت»**.

٥ ـ إن ما كان (يوتوبيا) فيما مضى صار فى هذا القرن حقيقة، فالانقلاب الصناعى أتى بشكل اجتماعى جديد لأوروبا والعالم، بل خلق أيضا جغرافيا جديدة لم تعد الأنهار والمحيطات والجبال بالنسبة إليها حدودا ، وتغير الاستعمار من استعمار سياسى وحربى إلى استعمار اقتصادى، ونظر **«كارل ماركس»** إلى منجزات البرجوازية فى الصناعة والعلم والعقلانية فى ضوء إخضاعها لخدمة اليوتوبيا البشرية الشاملة.

لقد أصبحت الرواية فى هذا القرن ديوان وصورة ملحمة الإنسان بما تحتويه من أحلام وأوهام ووقائع، فمن تراكم رأسمالى إلى عذاب عمالى إلى نهب استعمارى وبطر برجوازى، لقد قام الروائيون أمثال **بلزاك وفلوبير وستاندال وديكنز ودوستويفسكى و تولستوى**، بعمل مهم حين احتفظوا لنا فى رواياتهم بروح هذا القرن؛ ومما له دلالة كبرى فى هذا الصدد أن الروائى البريطانى **«سومرست موم»** فى كتاب له بعنوان (عشر روايات خالدة) ، قد وجد أن تسعا من هذه الخوالد مكتوبة فى القرن التاسع عشر. ونلاحظ أن هناك تيمة واحدة فى هذه الروايات، وهى الإخفاق فى تحقيق الحلم الشخصى.

كيف إذن حدث هذا التناقض بين عصر يحقق يوتوبيا تقنية وعلمية، وبين أدب يعلن انكسار الحلم وتبدده وضياع اليوتوبيا؟! لقد كان الاتجاه الواقعى سائدا فى الأدب الأوروبى وخصوصا الرواية فى القرن التاسع عشر، فالظلم والقهر ما زالا قائمين، وربما من هنا تأتى تلك النغمة شبه الحزينة، وشبه اليائسة فى أدب هذا القرن ورواياته، خصوصا ممن وصفوا مباشرة أوضاع العمال والفقراء مثل **إميل زولا وديكنز**.

٦ ـ وبحلول القرن العشرين تجد أن الإنسان يتجه إلى يوتوبيا مضادة تماما، فهى تابعة للتفكير الدينى الذى يقول إن اليوتوبيا قائمة فى العالم الآخر، أما هذه الدار الفانية أو الحياة القصيرة العابرة، فهى محطة عبور ، فهل ينتحر الإنسان ويتخلى عن العقلانية والعلم وإنجازاتهما؟ هل ضاعت فكرة اليوتوبيا إلى الأبد؟ وهل فقد الإنسان قدرته على الحلم والخيال بمستقبل أفضل؟!



بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

تدعو المذاهب الادبية فى الامم الاوربيــــة ، الى مبادىء يخلص لها جمهور الكتاب اخلاصهم لعقيدتهم ويدعون اليها دعوتهم الى رسالتهم . وينتجون على حسبها أدبا هو صورة حية لما ينادون به . وكل مذهب من هذه المذاهب يعد ثورة على ما سبقه . ولكن يوحد مابينها جميعا أنها صورة لعصرها من الناحية الفكرية أو الفلســــفية ، ومن الناحية الاجتماعية . وهـــذا هو ما يوثق صلة الآداب الاوربية بالحياة بحيث لا تتخلف عن ركبها ، بل يكون لها فى الحياة مكان القيادة والهواية أو التعبير الحر عن التيارات التى سادت العصر . وسنجمل القول ، فيما يخص الحركة الرومانتيكيـــة ، فى أساسها الفلسفى وما تولد عنه من اتجاهات عامة تحكمت فى آداب الرومانتيكيين فى مختلف الآداب الاوربية .

الفلسفة العاطفية

لقد مهدت الفلسفة العاطفية لنشـــأة المذهب الرومانتيكى . وقد سادت تلك الفلسفة اوربا منذ حوالى أواسط القرن الثامن عشر ، وهى فلســـفة تسير على هدى العاطفة كما تدل عليه هذه الكلمات لفوفنارج : « **مصدر فلسفتي هو القلب .. فلسفة طبيعية لا تدين بشيء للعقل ولا للقوانين** » و « **انما تنبع الافكار الكبيرة من القلب**

والقلب هنا مصدر الشعور والاحساس اللذين يوحى بهما الضمير عن طريق الالهام والعاطفــة . وهذا هو خير قائد للانسان فى نظر هؤلاء الفلاسفة لان العقل مثار الشك ، ولأن التفكير يتغير بتغير الاحوال والاسباب . ولكن العاطفـــة ثابتة لأن مصدرها القلب . وتعد هذه النزعة (الصوفية) ثورة على فلســـفة العقليين من الرواقيين ومن لف لفهم . وكانت هذه الفلسفة محببة لدى الكلاسيكيين وخاصة الكلاسيكيين الفرنسيين . وهى تدعو الى سيطرة الارادة والعقل على العاطفة . بينما تنـادى الفلسفة العاطفية بأن العقل مكمل للعاطفــة وتابع لها ، اذ العقل يوجه الاعمال ويتفنن لهـــا ، ولكن الشعور ، وهو منبع الاحساس الخلقى ، يهدى الى تذوق ما فى الاعمال من حسن وقبح .

الضمير الفردى

وقد روجت هذه الفلسفة الى الاعتماد فى الانتاج الادبى على العاطفة والالهام المؤسسين على الضمير الفردى بدلا من الاعتماد على الفكر التحليل الجمعى . فانطلقت صيحات الكتاب والشعراء الرومانتيكيين ثائرة على الادب الكلاسيكى . لأنه لم يعد صالحا للعصر ، لأنه أدب يكفر بالالهام الذى هو خاصة العبقرية ، ويحاول أن يصبب الانتاج الادبى فى قواعد النقد الكلاسيكية الجـــامدة التى تطغى على شخصية الكاتب .

وكانت القواعد الكلاسيكية فى جملتها مستوحاة من الآداب اليونانية واللاتينية .

والادب الكلاسيكى يتوجه أولا الى العقل ، لينفذ منه الى القلب ، بينما يتوجـه الادب الرومانتيكى منذ البدء الى القلب والشعور ، ويعتمد على استيحاء الكاتب قلبه وعاطفته ليصف كل ما يشعر به فى أدب ذاتى ، لا مصدر له سوى وعيه والهامه .



وقد تعددت هذه الصيحات على لسان الكتاب من الالمان والانجليز والفرنسيين على السواء . استمع الى هذا الكاتب الالمانى يشيد بالعاطفــة : « **ليس للمرء ان يحقر من شأن العواطف ، مهما تكن غامضة اذ تطل علينا كأنها سرب مقنع من الملائكة . انى لأجل هذه العواطف واخضع لها .. لأنها بمثابة شهود عدول على الحقيقة** » .

ويهيب كيتس بالشـــعراء الا يلقــوا بالا الى مقاييس الكلاسيكية البالية ، والا يغترفوا الا من العاطفة ومعين العبقرية الفــــردية . وها هى ذى « **مدام دي ستال** » تمتدح الشــــعر الرومانتيكى الالمانى وتدعو الفرنسيين الى احتذائه لأنه :

« **يعتمد على احساساتنا الفردية فى الهـــاب المشاعر ، وتوحى به عبقرية تتوجه اول ماتتوجه الى قلوبنا** » .

ولذا انصرف شعراء الرومانتيكية الى التعبير عن ذات انفسهم وما يشعرون به مما يحيط بهم . متحررين من قيود الفن الكلاسيكية . معتمدين على عاطفتهم ، لا يكادون يعرفون للفن غير حدود ذاتهم وبذا اتسعت ميادين الادب الذاتى أمامهم وتنوعت دواعي الشعر . ولكنهـــم لم يقتصروا على التغني بعواطفهم الفردية المحضة . بل كان لأدبهم صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية فى عصرهم . فقـد أفضى تقديمهم للعاطفة الى تقديسهم اياها ، فقدموا بذلك حقوق القلب على كل الحقوق . وثاروا على ما يحد منها أو يطغى عليها من قوانين مجتمعهم وتقاليده . وبذا أضفوا على الحب نوعا من التقديس لم تعرفه الكلاسيكية .

الحب .. شريعة

وكان الاتجاه العام عندهم أن الحب يسمو بنا الى السماء ، وكل حب حق هو بطبيعه عف ، بل ان كل شريعة أساسها الحب ، وكل حب حق هو شريعة . وهى نزعة تصوفية ، بينما فى مكان آخر وجه شبهها بنظيرتها فى الادب الصوفى الاســـــلامى لتأثرهما كليهما بفلسفة افلاطون واتبــاعه . ولذا عدوا الزواج غير المؤسس عـــلى الحب مسوقا ، ونادوا باصلاح القوانين التى تجعـــل من الزواج رابطة ابدية حين يفقـــد دعامتـــه من الحب بين الزوجين .

وكان لـــذلك أثره فى تشريع الطلاق فى أوربا المسيحية فيما بعد . كما نتج تمجيدهم للعاطفة ووصف ما تثيره من مشـــاعر أن أولعوا بمظاهر الجمال فى الطبيعة . فكانت تعتريهم أمام هــذا الجمال روعة تقرب من الوجد الصوفى . وكانت الطبيعة ملاذهم ممـا يذخر به عالمهم من شرور . ولذا كانوا يخاطبونها ، ويبثونها شـــكواهم ، ويفضون اليها بذات أنفسهم ، ويحبون الخلوة فى احضانها ، ويقابلون بين مشاعرهم ومظاهرها ولهذا حببت العزلة الى الرومانتيكية على حين كان الكلاسيكيون رجال النوادى والمجتمعات .

هروب ...

ولم تكن تلك العزلة الا ضـيقا بما يفيض به مجتمعهم من مظالم ، أو مما اثقل كاهلهم من أرزاء الحياة التى يعتقدون أن لم يصب أحد بمثلها قبلهم لانهم يواجهونها وحدهم . وكان هذا مبعث حزن عميق صار طابعا لهم أطلق عليه « داء العصر » ولذا أحبوا من الطبيعـــة المظاهر التى تتفق ومـا تفيض به نفوســـهم من أسى ، وما تشف عنه آمالهم المكبوتة ورغباتهم الحبيسة : **من منظر القمر النبيل المغيب يرسل أشعته الحائلة على تجاعيد المياه فى بحيرة ، ومن هدير الامواج المترامية على أعتاب المقابر ، ومن القصور المهجورة والاطلال ومناظر الغابات فى الخريف** ... هــذا والعقيدة عنـد

الرومانتيكيين كالطبيعة ، كلاهما ملاذ من آفات المجتمع وشرور الحياة .

الدين فى أدب الرومانتيكيين

وقد دخل الدين ميدان الادب على يد الرومانتيكيين . اذ كانوا يعبرون فى خلواتهم عما حرية كاملة ، على خلاف ما كان عليه الكلاسيكيون يجول فى خواطرهم من أسرار الدين والطبيعة فى الذين كانوا يتحاشون الخوض فى العقائد فى أدبهم . ولكن لا ينبغى أن يفهم من هذا أنهم كانوا يتدينون على حسب شريعة خاصة يلتزمون بنصوصها ، بل كان منهم الموحدون الذين يتوسعون كل التوسع فى فهم النصوص الدينية ومنهم المعتقدون فى الحلول الذين يؤلهون الطبيعة أو المؤمنون بالدين الطبيعى وشريعة القلب التى تعد الدين أسمى أنواع الشعر ، بل كان منهم من يناصرون العقائد الهلينية على المسيحية أمثال « شيلى » و « كيتس » و « فينى » متأثرين فى ذلك « بجوته » . وكانوا فى شعورهم بحاجتهم الى العقيدة على نحو ما وسطا بين عصر الشك الذى ساد القرن الثامن عشر وبين عصر الجحود والانكار الذى طغى على أوربا بعد الرومانتيكيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وما بعده .

والرومانتيكيون من أصل برجوازى ، عاشوا فى عصر كانت السلطة فيه فى أيدى البرجوازيين وكانوا يعتقدون أنهم عباقرة ذوو مواهب ، ويعدون أنفسهم من مهضومى الحقوق فى مجتمعهم وطالما جاروا بالشكوى من ظلم المجتمع لهم . وكان فى ذلك باعث لهم على الدفاع عن ضحايا المجتمع مثلهم من البؤساء والابناء غير الشرعيين ، مما كان سببا فى اصلاح حال هذه الطبقات بمختلف وسائل التشريع . **فكان أدبهم من هذه الناحية شعبيا اشد اتصالا بالحياة من الادب** الكلاسيكى الذى طبع بطابع الارستقراطية .

نزوع الى المثالية ..

وبعد أن مهد آباؤهم لانتزاع السلطة من ايدى الارستقراطيين والنبلاء لوضعها فى يد البرجوازيين ضاقوا هم بالبرجوازية ذرعا ، فجعلوهم مثار السخرية فى كثير من قصصهم ومسرحياتهم . ولكنهم فى وصفهم لمجتمعهم وتصويرهم لما يضيقون به منه لم يكونوا يلتزمون حدود الواقع على نحو ما التزمه الواقعيون من بعدهم . بل كانوا يتجاوزون الواقع دائما الى نحو من المثالية يحلمون بها ولا يجدونها . فكانت أفكارهم فيما يرمون اليه مضطربة حائرة يعوزها المنطق . وهذا هو ما دعا جوته الى تسمية الرجل الرومانتيكى « **الرجل المريض** » ولكن يلذ للانسان ، رغم ذلك ان يقرأ لهم ، **لانه يتعرف من وراء افكارهم على نفوس قلقة تنشد غاية انسانية غير محدودة** .

ففى أدبهم الهاب للعاطفة واطلاق لعنان الخيال بغية العمل لخير الانسانية . وان لم يحددوا معالم الطريق الذى يدعون اليه . وكثيرا ما كانوا يتحدثون عن حقوقهم ولا يتحدثون عن واجباتهم ، لانهم حصروا أنفسهم فى منطقة الحلم بحياة مثالية وطاب لهم الاستسلام لتلك الاحلام لذاتها . وهذا هو ما يعبر عنه خير تعبير « روسو » ، وهو من آباء الرومانتيكيين غير منازع اذ يقول :

« **لو ان احلامى تحولت الى حقائق لما اكتفيت بها ، بل لظللت اتخيل واحلم دون ان تقف رغبتى عند حد . لانى لا ازال اجد فى نفسى فراغا لا يشرح ولا يملؤه شىء . انه نوع من انطلاق القلب الى مصدر متعة لا علم لى بها ، ولكنى احس بحاجتى اليها . بل انى لاجد فى ذلك الانطلاق نفسه متعة ، لانه يغزو جوانب نفسى بشعور قوى كل القوة ، وبحزن عميق تجتذبنى اليه حتى انى لا اريد أن احرمه** . »

وقد انطلق الادب ، على أثر الحركة الرومانتيكية فى منطقة الاحلام والخيال والتطلع الى المجهول ، والدعوة الى انتزاع المرء نفسه من عالم الحقائق . وهذا هو ما ثار عليه أصحاب المذاهب « البارناسية » و « الواقعية » و « الوجودية » فيما بعد ، مما لا مجال للتحدث عنه فى هذا المقال .

ما فوق الحقيقة

وقد اقتفى « الرمزيون » آثار الرومانتيكيين . فما الرمزية الا عود الى الرومانتيكية عن طريق فلسفى ، وان يكن أدب الرمزيين أشد ايغالا فى الذاتية وأكثر مسالمة فى ناحيته الاجتماعية من أدب الرومانتيكيين . ولكن هذا التطرف فى انتزاع المرء نفسه من عالم الحقائق بلغ غايته فى مذهب « **السيريالية او** « **مذهب ما فوق الحقيقة** » وهو من نتاج ما بعد الحرب العالمية الاولى ، أى بعد أكثر من قرن من ظهور الرومانتيكية . وعلى رأس هذا المذهب أندريه بريتون الفرنسى

وهو يعرف الانسان بأنه « **العالم المستغرق فى حلمه** » وقد أعجب بريتون بجملة للشاعر الرومانتيكى « جيراردى نرفال » ، وعد بها من آباء السيرياليين فى قوله : « **من هنا بدأ ما استطيع أن اطلق عليه تدفق الاحلام فى حياتى الواقعية** » .

فجوهر السيريالية هو محاولة محو ما اصطلح الناس على تسميته بالاشياء الحقيقية ، وبالحالات الطبيعية ، واثبات أن ليس هناك حدا فاصلا بينها المسلم به أن الفن فى تقديمه للاشياء يبعد بها عن حقيقتها ، فحين ترى منظرا فى لوحة رسام لا يمكن أن تعجب به اذا اعتقدت أن النافذة المصورة فيه نافذة حقيقية .

واذا شاهدت مسرحية لا تستهويك الا اذا كنت على وعى بأن ما تشاهده لا يمكن ان يكون وقائع حقيقية ، والا لفعلت كما فعل بعض السذج من المتفرجين حين أسرع الى المسرح ليمنع الممثلين من ارتكاب جريمة قتل .

وهذا فارق جوهرى بين تقديم الاشياء فنيا وواقعيا .

ولكن السيرياليين يذهبون الى أبعد من ذلك : **اذ يقصدون الى خلط الواقع بالاحلام فى جميع صورها للوصول الى منطقة فوق الحقيقة يستطاع فيها محو كل انواع التناقض بين الحالات الشعورية واللاشعورية ، وبين الانسان والعالم ، وبين شعوب العالم المختلفة ، واخيرا بين الطبيعة وما فوق الطبيعة** .

فى الاغوار العجيبة ..

وغايتهم تحرير الانسان من قيود المنطق والمجتمع فالسيريالية محاولة للهرب من الواقع ، وتعبر عن ضيق الانسان بقيود الحياة الحديثة ، فهى صراع أليم بين قوى الفكر وهذه القيود . ولا يتيسر فى نظرهم ادراك الحياة على نحو جديد الا اذا قضى المرء فى نفسه على كل الادراكات السابقة وذلك بالغوص فى الاغوار العجيبة من النفس الانسانية لينفذ بعد ذلك الى طور من أطوار الحياة الحرة عن طريق التأمل الشعرى والتجارب النفسية ووسائلهم فى ذلك وضع الفنون المختلفة من أدب ورسم ونحت فى خدمة ظاهريات يكتشفون بها سر الانسان ومصيره فى العالم .

ومن هذه الوسائل دراسة الحال النفسية بين الحلم واليقظة ، وتسجيل ما يصدر عن المرء حينذاك من أقوال حين تبدو حالة الوعى فى أضعف صورها . ولا بأس من أن يستعين المرء فى تسجيل خواطره فى مثل تلك الحال بشخص آخر . كما فى « **الحقول المغناطيسية** » الذى أصدره عام ١٩٢١ الكاتبان السيرياليان : « بريتون » و « سوبو » .

ومن ذلك دراسة حالات الهوس لاكتشاف المناطق المستترة من النفس الانسانية ، رغبة فى محو الفروق بين حالات الجنون والعقل ، كما فى « الادراك السليم » وهو مجموعة من الشعر المنثور قام فيه مؤلفوه باجراء تجارب على أنفسهم أثبتوا فيها امكان انتقالهم فى الحياة العادية من حالة

البقية صفحة ٣٢



الرومانتيكية والسيريالية (بقية)

ل الى حالة الجنون .

ن خير ما انتجه الادب السيريالى قصة ا » لأندريه بريتون ، وهو يدرس فيها المصابين باليقظة النومية فى تصوير مروع نيه كيف ترى حقائق هذا العالم فى تلك مجللة بالغموض .

ما وراء الشعور

اضح ان السيرياليين متأثرون فى مثل هذه سات بفرويد الذى يعد حالة اللاشعور منبعا شعرى يكشف عن ادق خصائص النفس . كان من بين وسائلهم ما سموه « الكتابة ة » وهى تعتمد أكثر ما تعتمد على اللاشعور ب السيرياليون لانفسهم مثلا بالكاتب كى « ادجاربو » فى قطعته الشعرية ورة التى عنوانها « الغراب » اذ يتفق كثير النقاد على أنه استوحى فيها حالة ما وراء سعور . واليك ما يشرح به بريتون طريقة ة الآلية :

اختر لك خير مكان يساعد على تركيز فكرك ئاله وانطوائه على نفسه .. وحاول ما طعت ان تصير فى حالة سلبية تستسلم فيها ما ل بخاطرك . ثم اكتب مسرعا دون ان تختار وعا عاما ، ودون ان تحاول قراءة ما تكتب ، نهال على فكرك فى كل لحظة جمل غير مألوفة لة الفكر الواعية تتطلب منك تسجيلها »

هذا وليس أدب السيرياليين الا وسيلة وتجربة صول الى غايتهم .

الحقيقة تموت !

وهم لا يقتصرون على هذه الوسائل الادبية التى نا بعضها ، بل يقومون بتجارب يقصدون فيها سلب حقائق الاشياء بانتزاع معانيها المصطلح يها لتمحى حقيقتها . وذلك بتقديم الاشياء فى صورها ، واظهارها فى صورة خداعة متأرجحة ، لجأوا الى اختراع أشياء خيالية مكونة بحيث س هى نفسها من ماهيتها ، لانه لا يمكنهم راء تجاربهم تلك على أشياء مسلم بحقيقتها . ك كما فعل « دى شان » حين دعا أصدقاءه رض عليهم قفصا خياليا من الطيور مملوءا الى فه بما يبدو انه قطع من السكر ، ثم طلب منهم يرفعوا القفص ، فدهشوا اذ وجدوه جد ثقيل تلك القطع لم تكن فى الحقيقة من السكر ، من الرخام الذى انفق دى شان كثيرا فى نحته شكل قطع من السكر . وفى هذا نوع من اع الحسى يقصد من ورائه الى هدم جوهر السكر سه بنفسه من ناحية ادراك ماهيته . ومن هذا بيل ما اخترعوه من ملعقة تذوب فى « طبق الشاى » ، ومن ساعة لبقة الملمس ، وما تجاوزه من أشياء متحولة مائلة كما تنعكس صورها فى الماء وذلك للانتقاص ماهية الاشياء وتهوين ما لعالم الحقيقة من شأن .

وقريب من هذا ما لجأ اليه الكاتب « موران » فى قصصه ، اذ يصف رحلة بعض الاسيويين الى لندن ، وبعض الامريكيين الى سوريا ، وبعض الترك الى النرويج ، ويجعل هؤلاء الرحالة يتقدون عادات البلاد التى رحلوا اليها ، فيمحوا على لسانهم كل ما لتلك العادات من حرمة ، ثم يجعل هؤلاء الرحالة يفقدون عاداتهم الاصلية دون ان يستبدلوها بغيرها من عادات البلاد التى رحلوا اليها . وقصده من ذلك محو التقاليد الوطنية وازالة ما لها من قداسة ، لئلا يبقى سوى العالم المتشابه الرتيب فى كل مكان . وبذا يهدم السيرياليون فى أدبهم وتجاربهم حقائق الاشياء كما يهدمون التقاليد التاريخية ليصلوا الى ما ترسموه من منطقة فوق الحقيقة تمحى عندها كل الفوارق .

يقول بريتون : « كل شىء يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة من نقط التفكير يتلاشى عندها كل تضاد بين الحياة والموت ، والحقيقى والوهمى ، والماضى والمستقبل ، والجليل والوضيع ، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن .. » ويعترف بأن كل نشاط سيريالى غايته تحديد هذه النقطة ..

وبهذا كانت السيريالية اخر مرحلة فى الطريق الذى بدأه الرومانتيكيون وافسحوا فيه المجال للخيال ، وهونوا فيه شأن المنطق والعقل . فمنذ « هوجو » و « نرفال » ، ومنذ الرومانتيكيين الانجليز ثم الالمان خاصة انطلق الشعر والادب فى منطقة الخيال الجامح ، وكادت تكون العلاقة بينه وبين العقل كالعلاقة بين النوم واليقظة . وبين الاشياء الخيالية ، والحالات المرضية ، ومن وكان هذا الخيال عند السيرياليين أشد عمقا ، فرمى الى تحرير الانسان من كل شىء .

حرية بين الحطام

وكان فى ذلك أخطر تعبير عن يأسهم من مجتمع لم يروا فيه سوى مجموعة من القيود والموانع والمظالم ، فقصدوا الى تحطيمه ، ليكتشفوا بين انقاضه طريق حريتهم المنشودة . وبذا كانت السيريالية رومانتيكية متفائلة غايتها الظفر بالحرية عن طريق تغيير هذه الحياة وتحطيم قيودها ، فى أدب خطير ، يطلق عليه «بولان» « أدب الارهاب » لانه أدب الهدم ، ولكنه هدم لا يتجاوز دائرة الفكر والشعر ، فهو هدم خيالى لا يمس سلامة الاشياء وهو نوع من الانقلاب الفلسفى يصير به العالم موضوع الهدم الدائم « دون أن يمس حبة من حبات قمحة او حصية من رماله او ريشة من ريش طيوره » .

وقد عاش هؤلاء الكتاب فى خيالاتهم الفلسفية وأوهامهم ، نائين بأدبهم عن الحياة ، جاحدين كل عمل ، وكانوا صورة لعصرهم لانهم عاصروا الحرب العالمية الاولى واشتركوا فيها ، فكانت عندهم عقلية المحاربين التى مارست الهدم والتخريب ، وان ظلت دعوتهم محصورة فى نطاقها النظرى .

واذا كان ادب الرومانتيكيين ثورة عادت بالخير على الادب وآتت ثمارها طيبة فى خدمة الانسانية فذلك لانها عاصرت الثورات ، فساعدت على حصول الانسان على حقوقه وازكت الروح الوطنية والانسانية . ولكن ادب السيرياليين تمرد وجموح وهروب من التبعات وهدم للفروق الجوهرية التى جرى بها العرف بين حياة الشعور واللاشعور ، ومعنى هذا هو القضاء على الذاتية نفسها فى هذا الادب الذى يزعم لنفسه أنه ذاتى غايته تحرير الانسان من كل قيد ، فهم طائفة هدامة من الكتاب الطفيليين .

محمد غنيمى هلال

الرومانسية في أوروبا

د. زاخر غبريال

١ - ماهيتها :

لايزال الأدباء والنقاد يبذلون جهوداً مضنية منذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا، بحثاً عن حقيقة كلمة «الرومانسية»، وماهيتها وأصلها وتاريخها، وكلما لاحت لهم في الأفق بارقة أمل، وظنوا أنهم على وشك أن يظفروا بضالتهم المنشودة، إذا بها تروغ منهم، وإذا بهم يهيمون في مسارب لا نهاية لها، دون أن يظفروا منها بطائل، فمن قائل أن جان جاك روسو كان أول كاتب رومانسي، ومن قائل أن سانتيانا Santayna وعمانوئيل كانت immanuel Kant هما اللذان أرسلا أول صيحة في عالم الرومانسية، وهكذا تتوارد أسماء عديدة لأدباء نسب إلى كل منهم فضل السبق في هذا الميدان : فينلون Fenelen ومدام جايون Guyon وفرنسيس بيكون وجوزيف وارتون Joseph Warton، هذا ويزعم بعض الكتاب أن الرومانسية تمخضت عن وليدها الأول في القرن السابع عشر، وبعض آخر يقصيها إلى ماقبل ذلك، حتى تصل إلى القرن الحادي عشر، وهكذا تغرق الرومانسية في المضي إلى الوراء عبر الزمن والتاريخ، فيجد القديس بولس، لمبادئه الدينية وأسلوبه في الكتابة مكاناً له، بين الرعيل الأول من جهابذة الرومانسية، كما أن أفلاطون ينزل إلى حلبة الميدان كأول فارس نفخ بوقاً رومانسياً، وتمعن الرومانسية في عراقة المحتد، فتضرب في أغوار الماضي حتى تصل إلى هوميروس في الأوديسا، ولا تقف عند هذا الحد، بل يمضي بها الزمن إلى أعمق أعماق الماضي السحيق، حتى تصل إلى جنة عدن، فتمسك بتلابيب الحية الرقطاء فيها، وتتعرف عليها كأول أم رومانسية، زحفت على ظهر البسيطة، ونفثت — عندما كانت تهمس في أذن حواء — فحيحاً رومانسياً أصيلا، وهكذا يجد الباحث نفسه بين شعاب شتى وتيارات متباينة، بعضها يبدو أنه والرومانسية طرفا نقيض .

وتنعقد هذه الشعاب حين يروق للكتاب أن يحددوا ماهية الرومانسية ، فهي في بعض الأحيان الأسلوب الجذاب في الكتابة ، وهي الابتعاد عن الحقائق، ولأن المدارس الرومانسية كانت دائماً دائبة التنقيب عن الماضي في أعماق التاريخ، فهي — في رأى بعض النقاد — كتابة الذكريات ، وهي حب ما اندثر والبكاء على الأطلال ، غير أن بعض النقاد يرون أن الكلاسيكية أيضاً تهتم بالماضي ، بينما تتجاهله الرومانسية وتمضي قدماً إلى الأمام فتخلق قديماً جديداً !! ويرى بعض النقاد الفرنسيين الرومانسيين الذين عاصروا الحركة الرومانسية في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي أن الحركة الرومانسية كانت لسان الحاضر في عصرهم ويرى بعضهم أن الرومانسية تنطوي على قيم اجتماعية وسياسية ، كانت في كثير من الأحيان نذراً بالفوضى العارمة الشاملة ومناصبة العداء لكل ذي سلطة ، سواء كان زوجاً أو أباً أو رب عائلة أو حاكما أو قسيساً أو رئيس وزراء ، ويذهب بعض آخر إلى النقيض تماماً فيرى في الرومانسية معاني الإجلال والتقديس لأولى الأمر في العائلة والدولة ، وبين هذين النقيضين تتأرجح متناقضات عديدة ، فإذا ما استعرضنا بعد ذلك آراء الكتاب حول طبيعة الروح الرومانسية ، نرى أيضاً مفارقات عجيبة ، فبعضهم يرى أن العقلية الرومانسية تجتاحها عقدة مركب النقص، أو العزلة النفسية ، وبعضهم يرى أنها وليدة حب السيطرة في الدولة والأفراد ، وتنشأ عن شعور خفي بأن ما يصدر عن الفرد أو الدولة من تصرفات إنما تظاهره وتؤيده السماوات العليا !!

ثم تنبري فئة أخرى من الكتاب لتحدد الدور الذي يلعبه كل من القلب والعقل في النزعة الرومانسية ، فيرى بعضهم أن منطق القلب أصرخ من منطق العقل ويرى فريق آخر أن الخيال في الرومانسية أصدق من الحقيقة والواقع ، ثم تتعدد المظاهر التي تتجلى فيها الرومانسية ، منها حب القمر وحب الأبنية الكنسية التي شيدت على نسق أبنية القوط أو الرسومات الرمزية والتحدث عن الذات دائماً ، وعبادة البطولة ، والاستغراق في تأمل الطبيعة .

وعلى هذا النسق تتعدد النتائج التي تمخضت عنها الرومانسية ، فقد تفتقت — كما يزعم بعض النقاد — عن الثورة الفرنسيه ، وحركة إكسفورد والعودة

إلى الحياة الطبيعية ثم فلسفة هيجل وشوبنهاور ونيتشة ، وتتسع دائرتها فتمتد إلى الأفلاطونية المحدثة ممثله فى كولردج وإميرسون ووردسورث Wordswonth وويلد Wilde ونيومان وهكسلى وروايات ويفرلى Waverley

هذه بعض المعانى التى تتعلق بكلمة « الرومانسية » وتتجمع حولها وتمسك بناصيتها ، حتى لتنوء بحملها وتعيا دونها ، فتلقى عصاها وتخر حطاماً لا معنى له ولا مبنى ، يصعب علينا معه إذا أردنا أن نتحدث عن الرومانسية ، أن نحدد الاتجاهات التى يجب أن نتناولها بالبحث والدراسة ، وأن نعرف متى أصبح لها كيان فى عالم الأدب ، ومن أقام لها ذلك الكيان ونفخ فيها من روحه فبعث بها الحياة نابضة ، وربما كان هذا الغموض الذى يحيط بالكلمة يشير إلى ماتزخر به من معانى ، ومن ثم يصبح شيئاً مرغوباً فيه ، وقد راق لجماعة من الأدباء عام ١٨٢٤ — على حد قول فيكتور هيجو — أن يتركوا هذه الكلمة تسبح فى جو من الغموض يضفى عليها روعة وجلالا ، وربما لا تزال بقية من مثل هذا المزاج الأدبى تنبض إلى يومنا هذا .

ونحن إذا أردنا أيضاً أن نتعرض لما أصابته الإنسانية من خير على يدى الرومانسية وأثرها فى الفن والحياة عامة ، لوجدنا أنفسنا نضرب فى متاهات ، وقد نصل فى نهاية المطاف إلى شر لا خير ، كما فعل بعض النقاد الذين أعلنوا أن الروح التى تغذى الرومانسية هى نفس الروح التى تغـذى الثورة الفرنسية ، وهى نفس الروح التى تكمن وراء ما تعانيه الأنسانية من شقاء منذ القرن التاسع عشر حتى وقتنا هذا ، لأنها تتجاهل تقاليد السلف بما فيها من حضارة أوروبية ، ولذا ينادى هؤلاء النقاد ، بالعودة إلى مبادىء أعرق من الرومانسية أصلا ، وحياة اجتماعية وسياسية أعمق منها ماضياً وتاريخاً ، كما ينادون بالتخلى عن ذلك الشعور بالتفاؤل الذى يرتبط فى أذهان بعض الناس بحركة التطور والتقـدم ، وترى طائفة أخرى من النقاد أن الثورة التى تتسم بالعقلانية هى الثورة الحقـة التى يكتب لها النجاح والبقاء، وبناء على هذا يرى هؤلاء النقاد أن «الرومانسية» ذلك اللفظ المشوش ، لا يجب أن يطلق على الحركات الثورية إلا حين تنحرف الثورة عن طريقها الصحيح ، وعلى هذا فإن هذا الفريق يعتبر الفريق الأول

من النقاد أدباء رومانسيين ، ولكن الفريق الثانى لا يقل — فى رأى بعض الأدباء — رومانسية فى تفكيره عن الفريق الأول .

لا بد إذن ، وقد التبس الأمر وضلت الحقيقة بين شطحات الفكر إلى هذا الحد ، من وضع الأمور فى نصابها ، لنتفادى ما يجره عدم الاستقرار هذا على الأدب والنقد من وبال ، وما يسببه من أخطاء تاريخية ، وما ينتج عنه من غموض فى الميدان الفنى والجمالى ، ونحن بالطبع لا نريد أن نجد لنا مخرجاً من هذا الموقف المعقد عن طريق الهروب منه ، فنعقد العزم مثلا على أن نجافى الرومانسية ونطلقها طلاقاً بائناً لا رجعة فيه ونقاطعها أبد الدهر ، فلا نقربها فى السر أو العلانية ، وكذلك من العبث الذى لا طائل تحته أن نفكر فى إصدار نشرة إلى الأدباء والنقاد ندعى فيها أننا قمنا بعمل تسوية للأمر عن طريق تحديد مواصفات للكلمة وطريقة استعمالها ، وعلى كل كاتب ألا يحيد عنها ، فإن ذلك سيكون مثار نزاع جديد ، وسنرى الكتاب يستعملون هذه الكلمة كما يروق لهم ، الأمر الذى يستتبع كثيراً من المغالطات والخلط والمتاعب فى التطبيق العملى للكلمة .

يمكننا إذا أردنا أن نتفادى مثل هذه « الميوعة » اللفظية ، وأن نجنب أنفسنا مواضع الزلل ، أن نقوم بدراسة ذات شقين : فنحن نستطيع أن نفعل كما يفعل المتخصصون فى الطب النفسى ، الذين يعالجون الاضطرابات العقلية عند المريض بكشف اللثام عن العقدة الكامنة فى أعماق نفسه ، نستطيع أن نعود مع الزمن إلى الوراء لنتقصى الظروف التى عملت على « تمييع » كلمة « الرومانسية » هذه وخلقت حولها هذا الخليط العجيب من المعانى ، أو بمعنى آخر ، نقوم بدراسة تاريخية للمعانى التى تدور فى فلك كلمة « رومانسى » وكيف أن مثل هذه الشوارد والأوابد من المعانى قيض لها جميعاً أن تنطوى تحت كلمة واحدة ، وسنرى من مثل هذه الدراسة كيف أن الحركات الفكرية فى القرن الماضى تأثرت بلغط فى الألفاظ ساد فى ذلك العصر ، وإذا أردنا أن نتفادى مثل هذا اللغط فعلينا أولا أن نستكنهه ونتعرف عليه .

ولكن مثل هذه الدراسة لا يمكن أن تجرى بمنأى عن دراسة أخرى هى التى نعقد عليها الأمل فى الوصول إلى العلاج الصحيح للمشكلة ، وأجدر بنا عند هذه المرحلة من دراستنا ، أن نستعمل كلمة « رومانسية » فى صيغة الجمع ، ذلك ما اصطلح عليه الصفوة من مؤرخى الأدب ، الذين أدركوا أن الرومانسية التى تشيع فى بلد ما ولغة ما قد لا تتفق فى شىء ما ، مع الرومانسية التى تشيع فى بلد آخر ، فكان لزاماً عليهم إذ ذاك أن يحددوا فى كتاباتهم ماهية الرومانسية التى يعنونها بألفاظ واضحة محددة ، ولكن الدراسة التى نحن بصددها عن أنماط الرومانسية ، لا تقوم على أساس من اللغة والوطن ، بل على أساس طبيعة الرومانسية ذاتها ، التى قد تتعدد معانى وأنماطاً وأساليب ، كما تتعدد الفكرة الأنسانية الواحدة ، إذا ما صبت فى قوالب شتى وصور متباينة ، حتى فى بلد واحد بعينه .

ولن يمكننا أن نصل إلى غايتنا من هذه الدراسة ، إذا بدا لنا أن ننظر إلى كلمة « الرومانسية » كما ينظر إلى كلمات الوحى والتنزيل التى لا يمكن أن تمسها أو تعبث بها يد البشر ، فنجمدها على زعم أنها تشير إلى كيان حقيقى أو أنماط من كيان له — حقاً — وجود على ظهر الأرض ، بل علينا ألا نمارى فى حقيقة واضحة لا تقبل الجدل ، وهى أن هناك كثيراً من الحركات أو الحوادث التاريخية ، أطلق عليها كثير من المؤرخين ، سواء فى عصرنا هذا أو فى غيره لسبب أو آخر ، كلمة « الرومانسية » ففى ألمانيا بدأت حركة حوالى ١٧٩٠ ، هى الحركة الوحيدة الجديرة — حقاً — « بلقب » « الرومانسية » ، إذ أنها هى التى ابتكرت هذا اللفظ لتستخدمه عنواناً لها ، وفى إنجلترا قامت حركة مشابهة بدأت حوالى ١٧٤٠ ، وفى فرنسا بدأت حركة أخرى حوالى ١٨٠١ وأخرى حوالى ١٨٢٠ المتصلة بالحركة الألمانية ، ومنها اقتبست اسمها ، وينبرى لنا روسو أيضاً بجعبة من الآراء الرومانسية المتباينة ، هذا عدا عدد غير قليل من الاتجاهات الأخرى لبعض الكتاب الذين أشرنا إليهم فى صدر هذا المقال تحمل هذا « اللقب » .

ولا يمكن الزعم بأن مجرد إطلاق مثل هذه التسمية ، من جانب بعض

الأدباء على هذه النزعات الأدبية ، يقوم دليلا على أنها جميعاً تتشابه في جوهرها ، قد يكون هناك قاسم مشترك بينها جميعا ، ومع ذلك فلم يقم دليل حتى الآن على ذلك ، ولا يمكن افتراض وجوده بدهياً ، وعلى أي حال فإن كلاً من هذه الرومانسيات ، يُمثل مضمونا فكرياً دائم التغيير ، لا يقر له قرار ، معقداً إلى أبعد حدود التعقد ، أو بمعنى آخر ، كل رومانسية منها تتكوّن من عدة أفكار ، ترابطت معاً ترابطاً ليس بالضرورة أن يُحتّمه المنطق ، ولكن يوحي به ذلك التداعي العابر الذي مهد له الغموضُ الذي لازم كلمة « رومانسي » منذ أن ظهرت ثم ازداد بمرور الزمن ، وحين تتميّز بعض هذه الرومانسيات بطابع أو أكثر يشيع بينها ، فليس بالضرورة أيضاً أن يتكرر ذلك في أكثر من حالة واحدة ، فقد تشترك إحدى الرومانسيات مع رومانسية أخرى في سمةٍ ما ، ومع رومانسية ثالثة في سمة أخرى ، لا صلة لها بالسمة الأولى . وفي حالة هذه المدارس أو الحركات التي أسميناها بالرومانسيات ، فإن المضمون الذي كان ينطوي تحت أيٍّ منها ، لم يكن دائماً مضمونا ثابتاً ، بل كثيراً ما تناوله بمد الأيام تغيير جذري في فترات متقاربة ، فلاتكاد تمر بضع سنوات حتى نرى نفس الكلمة وقد انتظمت مضمونا آخر ، يختلف عن سابقه ، وهذا يبدو جلياً في الرومانسية الفرنسية ، التي بدأت اول القرن التاسع عشر بمضمون ، وانتهت في الثلاثينات من القرن نفسه بمضمون آخر يناقض مضمونها الأول تماماً .

وأرى لزاماً علينا ، ونحن بصدد هذا الأسلوب من العلاج للمشكلة ، بعد أن أشرنا إشارة عابرة إلى كلٍ من هذه الرومانسيات حسب تواريخها وحسب من يُمثّلها من الأدباء ، أرى لزاماً ، أن نُلمّ بها إلماماً أوفى ، وهذا لا يتأتى لنا إلا إذا عدنا بها إلى أصولها الأولى التي تكوّنت منها ، وذلك بتفتيتها إلى عناصرها الدقيقة تفتيتاً أدقّ وأشمل مما قد تواضع عليه الكتّاب حتى الآن ، ولا يمكننا قبل ذلك — قبل أن نتعرف على العوامل الفكرية الأساسية أو الانفعالات الوجدانية التي دفعت بها إلى عالم الأدب — لا يمكننا أن نحدد علاقتها بالرومانسيات الأخرى المعقدة ، ولا أن نحيط بالمفاهيم الفكرية أو النزعات الخفية أو المبررات التي تلاقت عندها بعض هذه الرومانسيات أو تلك التي تباعدت بسببها .

(٢) بواكيرها فى انجلترا وألمانيا :

وليس أجدى علينا فى مثل هذه الدراسة ، من أن نلقى نظرة إلى البراعم الأولى التى تفتقت عنها الرومانسية ، ويبدو لنا من تفحص بواكيرها ، أن قصيدة « عاشق الطبيعة » التى كتبها الشاعر الانجليزى جوزيف وارتون Joseph Warton عام ١٧٤٠ ، هى أول نداء ، يمكن أن نعده — بحق ودون تردد — نداء رومانسياً ، فهى أول ثورة عارمة ، قامت فى الأدب ، لتقوض صرحاً ظل طيلة قرن من الزمن شامخاً تنظر إليه كل أوروبا بأجلال وتقديس ، ويحج إليه كل كاتب أو أديب أو شاعر ، وهو صرح الكلاسيكية ، ولا يمكن أن يتصور الإنسان أن أديباً من الأدباء المعاصرين لوارتون Warton فاته أن يقرأ قصيدته هذه وأن يبدى إعجابه بها ، وإذا راق لنا هنا أن نعقد مقارنة بين الخواطر التى تنبض بها هذه القصيدة ، وبين مفهوم « الشعر الرومانسى » عند فردريك شليجل Friedrick Schlegel ورفاقه من أدباء الرومانسية الألمان ، الذين ظهروا بعد عام ١٧٩٦ ، فإنه يتضح لنا أن كلا منهما كان فى حد ذاته ، أسلوب ثورة قامت لتطيح بالقيم الكلاسيكية ، وأن كلا منهما كان — إلى حد ما — منبثقاً عن شعور بالأعجاب بشيكسبير ، وكلا يدعو إلى تحرر الفنان من ربقة « القواعد الأدبية » ، ولذا فقد يبدو لأول وهلة أن هاتين الرومانسيتين بالرغم من تباينهما فى الصياغة والمظهر ، فإنهما يتماثلان فى الحقيقة والجوهر .

ولكن النظرة الفاحصة يمكن أن ترى البون الشاسع والاختلاف البعيد المدى بينهما ، فقصيدة وارتون تشيد بالطبيعة والمطبوع ، وتفضلهما على الصناعة والمصنوع ، وهكذا تردد نغمة طالما رددتها أوروبا طوال قرون عديدة ، واتخذها مونتانى Montaigne هدى ونبراساً له ، فأوحت له بما أوحت من روائع الكلم والفكر ، ودوى بها صوت الكسندر بوب Alexander Pope مرات عديدة فى قصيدته « بحث عن الأنسان » وتغنى بها الشاعر العربى حين قال : « ليس التكحل فى العينين كالكحل » ، والطبيعة هى — إذا أردنا أن نميزها عن الصناعة — مالا تتدخل فيه يد الإنسان ، وهى — فيما يتعلق بالحياة الإنسانية — تلك الخلجات التى تتدفق بها النفس الإنسانية ، عن تلقائية ، دون تدبر أو روية أو تصميم ، ودون تقيد بما اصطلح عليه المجتمع من قيم وتقاليد ،

ومن هنا شاعت فكرة الأصالة التي يتميز بها إنسان الغابة عن إنسان المدينة ، الذي مسخه الزيف وفت في عضده التصنع وغير من سجيته التعمل والرياء .

يردد وارتون هذه النظرية ذات الماضي البعيد ، فهو لا تروقه قصور مدينة فرساى التي جاءت آية في الفن والأبداع ، بل يفضل عليها :

ربوة قمتها صفصافة
ربوة ضارية من فوق تل صاعد
ما به من منحدر

ويتساءل :

أين من يستطيع أن يبنى كما تبنى الطبيعه ؟

ويأسى لأن ال :

مال والجاه استطاعا
أن يزيلا في تعال وشموخ
سحرها العذب الحلالا
سحر ما تبنى الطبيعه

ويعجب لماذا يفضل الإنسان الآثم :

أن يعيش العمر ما بين قصور حجبتها أسقف
عاليـات
بينما الغابات فيها فسحة
وانطـلاق
دبجتها كفُّ بناء وخلاق قدير

كلام لا جديد فيه ، كاد أن يبلى لكثرة ما ردده الشعراء ، وإنما الجديد في القصيدة هو أن يقدم وارتون على أن يقحم نظرية « الطبيعة فوق الفن » التي شاعت في القرن الثامن عشر في ميادين كثيرة ، أن يقدم على أن يقحمها في فن الصياغة الشعرية :

أين ما نمقه فى الشعر نظما أديسون ؟
صنعة قد أتقنت فناً ولكن
ما بها روح ولا قلب خفوق
أين هذا الزيف شعراً من أغانى شيكسبير
شقشقات ضاريات وحنين منطلق

وليس بالجديد أيضاً أن يتحدث شاعر عن ضراوة الطبيعة ، ولا عن ضراوة شاعر من الشعراء ، ولقد أجمع الكتاب فى القرن الثامن عشر على مازعموه من ضراوة شيكسبير وبدائيته وعدم اكتراثه « بالقواعد الأدبية » المتعارف عليها إذ ذاك ، وانطلاق خياله وتعبيره ، واعتبروه لكل ذلك ابن الطبيعة البار وتلميذها الوفى ، البدائى ، الخليق بشرف التلمذة على يديها ! ولكن أحداً لم يعن له أن يبين — كما فعل وارتون — الفرق بين مثل هذا الانطلاق والتحرر وبين التقيد والرضوخ ، ليوضح أن « الطبيعة » — حقاً — « فوق الفن » فى الشعر والصياغة .

ولقد تسربت نظرية الانطلاق هذه إلى الميدان الفنى بعد أن شاعت فى الميدان الخلقى ، فقد أدى ما ذهب إليه العصر من اتخاذه الطبيعة — كنقيض للفن — مثلا يحتذى به ، ونوراً يقتبس منه ، إلى نوع من الأباحية الخلقية ، إلى التحلل — إلى حدما — من كبح النفس ، وتركها على سجيتها ، والجنوح إلى الانفلات من القيود ، ومع ذلك فقد اختلط الأمر على بعض الكتاب ، فزعموا أن أديباً رومانسياً من أدباء القرن الثامن عشر ، أشاع نظرية التحرر هذه كنظرية فى الميدان الفنى ومارسها بقلمه فى كتاباته ، ثم تسربت من الميدان الفنى إلى الميدان الخلقى والاجتماعى ، ولكن منطق الأحداث يناقض هذا الرأى ، فلقد دوى صوت مونتانى Montaigne ، وهو كاتب لم يسبغ عليه التاريخ لقب «رومانسى» دوى يقول :

« إنى لا أذهب بعيداً فى تفسير هذه الوصية التى ساقها إلينا الأقدمون ، حين قالوا : « حذار أن تخالف الطبيعة » ، فأنى لم أغير — كما كان يفعل سقراط — من تعبيرات وجهى ، بصرامة عقلى ، ولم أصطنع لى قيداً يحد من نزعات نفسى ، بل تركتها تنساب كما يتراءى لها ، فلست ممن يحبون الحرب والطعان » .

وعلى هذا النحو تساءل الكسندر بوب — وهو أيضاً لم يكن من الشعراء الرومانسيين — تساءل .

كيف لا يرضيك يارب الطبيعة
بين أحشائي نداءات الطبيعة

وأحس نفس الشاعر أيضاً :

قوة ضارية تنساب فى أعماق قلبى
من تهاويم الطبيعة

واعتبر تلك القوة منبثقاً لا ينضب معينه للمشاعر الإنسانية ، التى يتدفق منها كل نبع أصيل ، يفيض بالحيوية ويزخر بالحياة .

ومن هنا نرى أن الأهمية الحقيقية التى نعلقها على قصيدة وارتون تنحصر فى تغنيها — لأول مرة — بروح التحرر من القيود فى الشعر بالذات ، واعتبارها ذلك نوعاً من الأصالة والإبداع ، ولكن تلك الروح تكون — ضمناً — جزءاً لا يتجزأ من المعانى التى تنطوى عليها كلمة « الطبيعة » ، تلك الكلمة المذبذبة ، التى أصبح لها أكبر الأثر ، منذ عهد النهضة ، فى الاتجاهات الفكرية الحديثة ، وكان لا بد أن يقيض لها شاعر أو كاتب ، يبرز معنى التحرر الكامن فيها ، وإذا كان وارتون أول من تصدى لهذا العمل فى ميدان الشعر ، فليس هو أول من نادى بمبدأ التحرر فى الميدان الفنى بشتى شعابه ، فقد تغلغل هذا المبدأ ، قبل وارتون ، ليس فقط من الناحية النظرية ، بل أيضاً من الناحية العملية التطبيقية ، فى فن طالما استهوى قلوب الناس فى القرن الثامن عشر ، وهو فن تخطيط الحدائق ، والواقع أن أول ثورة قامت ضد القيم التى نادت بها الكلاسيكية الحديثة ، لم تكن — قطعاً — فى المجال الأدبى ، بل فى فن تخطيط الحدائق ، وقامت الثورة الثانية فى هندسة البناء ، وفى هذه الفنون الثلاثة جميعاً ، تطرد نفس المبادىء ، ولذا فقد كان أديسون Addison ، ذلك الأديب صاحب « الصنعة » المتقنة ، كما أشار إليه وارتون فى قصيدته ، يرى أن « كل ما يبدعه الانسان ، يكتسب جمالا كلما تماثل فى شكله مع نظيره فى الطبيعة ، وطالما أن أنامل الطبيعة ، تدبج الكون بلمسات « فطرية لم تصقلها أو تهذب منها يد صانع » ،

فكان لزاما على مصممى الحدائق ، أن يصطنعوا الفطرة فيها اصطناعا ، حتى تبدو أكثر رشاقة وجمالا من غيرها مما ألفته العين من صور » .

هذا الطراز من الرومانسية فى عالم النبات ، نادى به أيضاً مع أديسون ، قبل أن يسمع صوت وارتون، رجال أمثال وليم تمپل Temple والكسندر پوپ Pope وهو ر'س وولپول Walpole وباتى لانجلى Langley وغيرهم ، واتخذ مظهراً واقعياً فيما قام به من تصميمات ، مهندسون أمثال كنت Kent وبراون Brown وبرجمان Bridgman ، وفى قصيدة وارتون التى نحن بصددها ، يصف الشاعر المهندس كنت Kent كفنان يحاول جهد طاقته ، أن يجعل حديقته تبدو فى ضراوة الطبيعة :

هو لا يرضخُ للقمع ولا يرضى اللجاما
أو يطيق القيد حتى وهو قيدٌ من ذهب
أو قوانين فصاح كقوانين الأدب
كلها زيف لديه وضلال
كل قيد عافه حتى الذى منها استدارا [1]
فى جمال مثل بدر
أو على عرش جمال قد تربع [2]
كل قيد عافه
ومضى حراً كريماً ينثنى تائهاً
ويرى كل انتظام ونظام بعض قيد
فى إباء مثلما يرضى الخيال

وهكذا ترددت الأصداء فى شتى الآفاق ، تنكر نعرة « القواعد الأدبية » فى المسرحية ، وترفض الإذعان للإتزان والوتيرة والإنتظام فى القصائد الثنائية ، وتتمرد على العرف والتقاليد والشكلية والصناعة ، فى جميع الفنون على السواء .

وما أن ترسبت فى الأذهان فكرة التناقض بين « الطبيعة » و « الفن » ،

(٢،١) إشارة إلى عزوف الرومانسيين عن كل شكل منتظم كالدائرة والمربع . على عكس الكلاسيكيين الذين أحبوا النظام والانتظام ورأوا أنهما يتجليان بوضوح فى الأشكال الهندسية .

حتى ظهر ازدواج عجيب فى المعانى التى تدور حول كلمة « الطبيعة » ، الأمر الذى استتبع سلسلة من الأخطاء متعددة الحلقات ، فى الآراء التى تعكس تاريخ الفكر البشرى ، فمن ناحية كان يقصد « بالطبيعى » ، « البدائى » و « الضارى » و « التلقائى » و « غير المنتظم » ، ومن ناحية أخرى ، كان يقصد به ، « البسيط » و « والساذج » و « البرىء » ، وما من كلمتين تلازمتا فى أذهان الناس ، خلال القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ، كما تلازمت كلمتا « الطبيعة » و « البساطة » ، وترتب على ذلك أن الانحياز إلى جانب الطبيعة ، فى معرض المفاضلة بينها من جانب وبين الفن والتقاليد من جانب آخر ، كان معناه الإتجاه إلى التبسيط والايجاز ، عن طريق الحذف والألغاء ، أو بمعنى آخر ، تضمن هذا الاتجاه النزوع إلى العودة للحياة البدائية ، فكان لزاماً على كل باحث عن الحياة « الطبيعية » ، أن ينقب عنها فى ثنايا الماضى ، الأمر الذى كان يستلزم منه القيام بعملية بتروتشذيب ، كما تعمق فى أغواره ، وتظهر مثل هذه المعانى واضحة فى كتابات مونتانى Montsigne وبوب Pope وكثيرين غيرهما من أنصار الطبيعة كما تظهر أيضاً فى قصيدة وارتون التى نحن بصددها ، لقد كان « الشعراء القدامى » ، هكذا يقول هذا الشاعر ، « هم حقاً عشاق الطبيعة الجميلة » ثم هو ينظر بعين الحسد والغيرة إلى :

زمرة كانت رعيلاً أوّلا
شعراءٌ لم يعيشوا مثلنا
فى قيود المُدُنِ
أو يضايقهم دُخَانٌ أسوَدُ
وهو يجتاحه حنين إلى أن يعيش فى :
بُقْعةٍ شطت عن الدنيا مقاما
بُقْعةٍ صيغَتْ من الطهر قواما
والبراءهْ
تحت ظلٍّ من غصونٍ ناضرات
وهدوء

وَمَعَ الحُسنِ عَذَارَى ساذجات

من عَذَارَى الهِنْدِ (١)

أوضحنا الآن — ونحن في معرض المقارنة بين الرومانسية الانجليزية والرومانسية الألمانية — أن أولى هاتين الرومانسيتين ، تميزت — فيما تميزت به — في براعمها الأولى ، بسِمَة « الطبيعية » ، وكانت « البدائيةُ » أظهرَ ما انطوت عليه من معان وأشرنا إلى قصيدة « عاشق الطبيعة » لجوزيف وارتون ، كأول قصيدةرومانسية ، دوّى فيهاصوت الطبيعة—الطبيعة البدائية— كأصرح ما تكون الرومانسية نداءً ، ولسنا نريد أن نسترسل هنا ، فنبين أن الرومانسية الإنجليزية ، تميزت في بواكيرها الأولى ، في الفترة ما بين ١٧٤٠— ١٧٩٠ ، سواء في المجال الأدبي أو في غيره ، بسِمَات أخرى غير سِمَة « الطبيعة البدائية » ، وأن « الغوطية » (٢) Gothicism مثلاً كانت إحدى هذه السِمَات ، تسَلَّلتْ إلى الرومانسية الأنجليزية وهي مُتَلَفِّعَةٌ بثوب البدائية ، وامتزجت بها امتزاجاً جزئياً ، لفترة من الزمن ، بينما وقفت بمعزل عن الرومانسية الفرنسية ، أولمستها لمساً خفيفاً ، وقد نستفيض في ذلك في بحث آخر ، ويكفي أن نقتصر هنا على ما تبينه قصيدة عاشق الطبيعة من معالم الرومانسية الأنجليزية ، التي قامت قبل عام ١٧٩٠ ، وهي رومانسية لحمها « الطبيعة » وسداها « البدائية » ، فمن هنا يبدأ الخلاف بين الرومانسية الأنجليزية والرومانسية الألمانية ، وسيكون ذلك موضوع بحثنا القادم .

ناصر غبريال

---

(١) كان اعضاء البعثات التبشرية الأوروبية المنتشرون في بلاد الشرق في القرن الثامن عشر ، وخصوصاً الجزويت منهم يرسلون من الهند والصين ، خطابات إلى أصدقائهم في أوربا ، يصفون فيها السعادة التي تغمر قلوب الناس هناك ، لما كان يطبع الحياة فيها من بدائية وبساطة متناهية ، تتجلى في كل شيء ، في عادات الناس وتقاليدهم وفي الأبنية والحدائق وغيرها ، فبدأ قلب الغرب يخفق بحبِّ الشرق ويحنُّ إليه .

(٢) ظهر الفن الغوطي في ألمانيا وفرنسا في العصور الوسطى وما قبلها ، على شكل قَبْوٍ مسنن من أعلى ، وتجلى في واجهات الكنائس بوجه خاص ثم اختفى ليبعث من جديد في انجلترا على يد بعض المهندسين في القرن الثامن عشر ، ثم أنتشرت الغوطية في جميع الفنون حتى الموسيقى ، وتتميز الروح الغوطية بالحركة ، والتغيير المستمر والتشابك والتداخل والتعقيد .

ودل على اتصال الممثل بالممنون ؛ فإن الظواهر أجسام ، والبواطن أشباحها ، والبواطن أنفس ، والظواهر أرواحها . . . » (١)

وفى هذه العبارات ما يلقى الضياء على غايات السياسة الفاطمية الدينية والمعنوية وعلى وسائلها فى غزو الاذهان وحشدها من حولها ؛ ومن المعروف ان الخلافة الفاطمية كانت تتخذ الامامة الدينية شعارها ، ومرجع زعامتها الدينية فى العالم الاسلامى ، وشرعية ملكها السياسى ، فالدعوة الفاطمية التى كانت تلقى فى مجالس الحكمة الى الكافة والى الخاصة متدرجة فى مراتب من السرية والتحفظ طبقا لمكانة الأشخاص وأحوالهم الفكرية والاجتماعية ، كانت رغم صفتها الدينية . ترمى فى النهاية الى أغراض سياسية ؛ ذلك أن الخلافة الفاطمية كانت ترى أن تحشد جمهور أوليائها ومؤيديها عن طريق الدين ، ومتى اجتمعوا فى ظل الامامة وتحت لوائها ، استطاعت أن تحركهم وان توجههم وفق مصالحها وغاياتها ، وان تعتمد على تأييدهم ونصرتهم كلما اقتضت الظروف والأحوال

والدول المحدثة التى تعتمد فى عصرنا على سلاح الدعاية ترمى الى مثل هذه الغاية ؛ فهى تتوسل بما لديها من أسلحة حديثة لغزو العقول والأذهان كالصحافة والراديو والسينما وغيرها لفرض مذاهبها السياسية والاجتماعية والدينية أحيانا على جمهور الشعب والحصول على تأييده ونصرته . ولم تكن الخلافة الفاطمية ، وهى من دول العصور الوسطى ، تتمتع بشىء من هذه الوسائل القوية المحدثة ، ولكنها مع ذلك استطاعت ان تنظم دعوتها بأساليب ووسائل مدهشة ، وأن تجنى كثيرا من الثمرات المادية والمعنوية ، بل لقد كان قيام الدولة الفاطمية ذاته نتيجة من نتائج الدعوة الفاطمية . وذيوع هذه الدعوة فى قبائل إفريقية البربرية هو الذى جمع كلمة القبائل حول عبيد الله المهدى ، وهو الذى مهد لقيام الدولة الجديدة

والخلاصة ان فكرة الدعاية التى تتبوأ فى النظم السياسية والاجتماعية الحديثة ، ولا سيما نظم الطغيان الفاشستية ، مكانة خاصة ، وتعتبر من أقوى أسلحة الطغيان فى عصرنا ، ليست جديدة فى ذاتها أو غاياتها ، وان كانت جديدة فى وسائلها ، وقد عرفتها الدول الاسلامية قبل الف عام ، واتخذت على يد الخلافة الفاطمية أذكى وابرع وانفذ أساليبها

محمد عبد الله عنان

(١) صبح الأعشى ج ١٠ ص ٤٣٤ وما بعدها

في الأدب المقارن

الرومانسية والكلاسية

فى الأدبين العربى والانجليزى

للأستاذ فخرى أبو السعود

ينشأ أدب الامة المتبدية ساذجا بسيطا صريح التعبير قريب المتناول ، مطلق السجية فى الإعراب عن الشعور الإنسانى ، وتظل له هذه السمة حينا ، حتى تتحضر الأمة وينتقل الأدب من جو الطبيعة الطلق إلى حياة المدينة ، بما تشمل من وسائل الحضارة المادية وأسباب الثقافة الذهنية ، فيرتقى الأدب لذلك كله وتتسع جوانبه وتبعد أغراضه ، بيد أن الحضارة المادية التى توفرها المدينة لساكنيها ولا توفرها الطبيعة للمتبدين ، ربما طغت فأفسدت على القوم حياتهم ؛ وكذلك الثقافة العقلية التى فى ظلها يرتقى الأدب رقيا عظيما ربما زيفت على الإنسان شعوره ، وتعاونت مع تلك الحضارة المادية على إفساد الأدب بتغليب الصنعة والتكلف فيه على الإحساس الصادق ، وتكبيله بالتقاليد والأوضاع ، وتضييق حدوده وسد آفاقه ، وإيلاء الألفاظ فيه المكانة الأولى دون المعانى

إذا بلغ الأدب هذا الطور الصناعى التقليدى انحط ولم يعد يسير إلا من تدهور إلى تدهور ، وصار الأدب المتبدى على سذاجته أرقى منه وأصدق ، ولم يعد للأدب الذى غلبت عليه الصناعة من سبيل للنهوض ، إلا الرجوع إلى الطبيعة والاقتباس من الأدب البدوى المرسل الطبع ، والاطلاع على آداب الأمم الأخرى التى لم يرهقها التكلف ولم تفسدها الصنعة ، بهذا وحده يتأتى له معاودة الحياة وأن يعود ترجمانا صادقا مبينا لها ، وبغير تلك العوامل الخارجية هيهات أن ينهض الأدب العاثر من سقطته ، وإنما يزداد إمعانا فى التكلف السمج جيلا بعد جيل ، وإغراقا فى اختراع كاذب الأخيلة والأحاسيس ومزجها بألاعيب الألفاظ ، والخروج بكل ذلك عن كل ما يسيغه ذوق أو يقبله عقل

فحياة الطبيعة المطلقة فى أعنتها ، وحياة المدينة ذات الحضارة والثقافة ، تتنازعان الأدب وتؤثر كل منهما فيه تأثيرا خاصا ، ولكل منهما مزايا هى قادرة على إيداعها الأدب : تمنحه الطبيعة شتى مناظر جمالها وصدق شعورها وبعيد آفاقها وروائع أسرارها ومخاوفها ،

وتمنحه المدينة وسائل التفكير العميق والنظر الثاقب والطموح إلى المثل العليا، وأسباب الإنشاء الأدبي الفني والجهد الأدبي المتصل، والتفنن في ابتكار صور الأدب وأوضاعه، والخير كل الخير أن يأخذ الأدب من كلتا الناحيتين بنصيب، والأدب الذي اجتمع له رحب الطبيعة وحرارة شعورها وجمالها، إلى ثقافة المدينة ووسائل التوفر الأدبي فيها، أدب لاشك بالغ من الرقي غاياته؛ أما الأدب المتبدي فيظل على صدقه وجماله قاصراً ساذجاً، وأما أدب المدينة الذي بالغ في الانغمار في جوها وأهمل جانب الطبيعة، فسائر إلى الفساد والانحلال لا محالة

والرومانسية هي الصفة التي ينعت بها عادة الأدب الذي يؤثر جانب الطبيعة، ويحفل بمظاهر عبادتها والتأمل في ظواهرها ووصف مشاهدها والسبح في آفاقها، يؤثر كل ذلك على اللفظ فلا يهتم بهذا إلا بقدر ما يستخرجه في إيضاح أغراضه. وعلى حياة المدينة فلا تستغرق شؤون السياسة وعلاقة رجاله برجالها ورجال البلاط والحرب كل جهده وانتباهه، ولا يصرفه الحاضر عن الولوع بالماضي والتأمل فيه وفي المستقبل، ولا ريب أن ذلك لا يعني إهماله لجانب الحضارة والثقافة، بل هو بهما شديد الولوع ويدرس ماضيهما ومستقبلهما شديد التشغف؛ والكلاسية هي النعت الذي يطلق على الأدب الذي استغرقته حياة المدينة وشغلها عن جانب الطبيعة والتغمر فيها وجماله، في مجتمعها ومنتدياتها ومعاركها السياسية والحزبية والشخصية، وآثر التأنق في اللفظ والشكل الأدبي وكفكف العاطفة لحل محلها الذكاء والبراعة واللباقة، وضيق مجالات القول وحدد أغراضه، وكل هاتيك صفات ولوازم تعلق بالمجتمع المترف وتعكس عنه في الأدب

وقد كانت الصفة الرومانسية هي الغالبة على الأدب الإغريقي في عهد عظمته، لأنه ترعرع في مجتمع قريب من البداوة، وفي حياة شديدة النشاط مطردة الحركة، تجيش بالمغامرة والجلاد، وفي حرية في الفكر والسياسة. أما الأدب اللاتيني فكان أكثر اصطباغاً بالكلاسية لأنه لم يبلغ ذروته إلا في ظل الملكية المطلقة والامبراطورية الموطدة المستقرة. فكان أدب مدينة وثقافة متأنقة، واشتهر أعلامه كفرجيل بإحكام الأسلوب والتشبث بمبادئ وتقاليد أدبية خاصة، وما زالت إلياذة هومير وإنياذة فرجيل موضوع مقابلة من هذه الناحية. وكان أدباء الإنجليزية أكثر احتفالا باللاتينيين واقتداء بهم في العصر الكلاسي في الأدب الإنجليزي، كما كانوا في عهده الرومانسي أميل إلى اليونان وأكثر تغنياً بآثارهم، وبعدم اطلاع الأدب العربي على الأدب اليوناني فقد هذا العنصر الرومانسي الذي أصبح في حاجة إليه، حين انتقل إلى المدينة وشغل بآثار الحضارة والثقافة

وقد كانت الرومانسية هي الصفة الغالبة على الأدب الإنجليزي في العصر الإليزابيثي؛ ففي ذلك العهد كانت البساطة والخشونة تسودان المجتمع والبلاط؛ والحركة والنشاط والتطلع تتجلى في شتى نواحي الحياة: في العلم والأدب والكشف والمخاطرة والحرب. كان عهد نهضة تتحفز وتستشرف إلى الجديد وترمي إلى التوسع، لا تقنع بالقليل الحاضر ولا تقبل القيود والحدود؛ وزمن شباب يولع بالقوة والجلاد ويبرم بالأنيار والأقياد، فهو لا يرضاها في الأدب؛ ومن ثم جاء أدب ذلك العصر غزير المادة متلاطم العباب مترامي الآفاق، جياشاً بشتى العواطف والمعاني، حافلا بمختلف الأوضاع الأدبية والمذاهب الفنية، لم يتقيد رجاله بتقاليد فنية غير معقولة: فعلى حين تقيد أدباء الفرنسية بالوحدات الثلاث التي أثرت عن الدرامة الإغريقية، انتفع الأدب الإنجليزي بخير ما في تلك الدرامة وضرب بتلك الوحدات عرض الحائط؛ ولم يتقيد بألفاظ خاصة في الشعر، مما أصبح فيما بعد يسمى «الألفاظ الشعرية»، بل زاد على استعمال كل ما في لغة الكتب أن اقتبس من لغة العامة واصطنع بعض ألفاظ اللغات الأجنبية، واشتق ماراقه من ألفاظ. وأخرج هذا العصر الحافل كبير شعراء الإنجليزية شكسبير، وأنجب بجانبه أحد كبراء شعرائها سبنسر، وامتد هذا العصر حتى انتهى بظهور علم ثالث من أعلامها هو ملتون

تصرم ذلك العهد المملوء بالحرية والنشاط والجرأة والفتوة، وتلاه عصر كلاسي طويل، بين أواخر القرن السابع عشر وأواخر القرن الذي يليه، خمدت فيه روح المغامرة والتطلع التي كانت متنبهة في عصر اليزابيث، واستراح الناس إلى حياة المدينة ومنتدياتها، وانغمر الأدباء في المعارك الأدبية فيما بينهم، فكان نزاع بين كل من دريدن وأديسون وستيل وديفو وسويفت ومعاصريهم، محتدم حيناً ومترفق حيناً، ومعلن تارة ومستتر أخرى؛ وانغمروا كذلك في المشادات السياسية وانضووا تحت ألوية الأحزاب، وشجعهم رجال تلك الأحزاب على الانخراط في سلكهم والذود عن مبادئهم بأقلامهم، فكان سويفت في صف المحافظين، وأديسون في جانب الأحرار، وكان ستيل يختلف من هؤلاء إلى أولئك. وخلا أدب ذلك العصر أو كاد من ذكر الطبيعة ومجاليها، وحتى أولئك الأدباء الذين كانوا يرحلون إلى الأقطار الأجنبية، لم تكن تحرك نفوسهم مناظرها الجديدة، فكانوا يتناولون في رسائلهم إلى أصدقائهم في الوطن شتى

المواضيع ماعداها . واهتم أدباء ذلك العهد باللفظ كل اهتمام وقدموه صراحة على المعنى ، وجعلوا للشعر ألفاظا لا يتعداها ومواضيع لايتخطاها ، واتخذوا للشعر وزنا واحدا مزدوج القافية لم يكد أحد ينظم فى سواه ، وقلدوا الأقدمين من أدباء الاغريقية واللاتينية ونقادهما ، وانصاعوا لمبادئهم انصياعا أعمى ؛ وبهذا كله ضاقت حدود الادب ضيقا شديدا ، وأرهقه التكلف وفدحته القيود ، فسار إلى الانحلال

وزعيم هذا المذهب الكلاسى الذى بلغ أوجه على يديه هو بوب الذى نال الغاية من إحكام اللفظ ، وقد قال عنه بعض مترجميه إن شعره ليس إلا نثرا جيد النظم ، وذلك حق : فهو يتناول فى شعره مواضيع هى أقرب إلى النثر وأبعد عن الخيال والشاعرية ؛ وكان يسمى بعض قصائده « مقالات » ، ومنها مقالته فى النقد التى نظم فيها مبادىء المذهب الكلاسى فى الأدب ونقده ، فظلت مرجعاً لمن تلاه من شعراء المذهب ، ومنها يقول : « تعلم إذن التقدير الحق لمبادىء الأقدمين ، فمحاكاتها هى محاكاة للطبيعة ، فتلك المبادىء القديمة — التى إنما اكتشفت ولم تخترع — إن هى إلا الطبيعة ؛ غير أنها الطبيعة منظمة مهذبة » ، وقد ترجم بوب إلياذة هومبروس ترجمة قدسها معاصروه ، ولكننا قلما نذكر الآن أو يعتمد عليها أو تعد صورة صحيحة لشعر هوميروس ، إذ كان من المستحيل على أديب مشبع بالروح الكلاسى أن يخلص إلى روح الشاعر الاغريقى الرومانسى ؛ ثم دبت فى المجتمع الانجليزى روح جديدة ، وانتعش الأدب الانجليزى من خموله باطلاعه على آداب الأمم الأخرى الناهضة كالأدب الالمانى ، والعودة إلى صدر الطبيعة الرحب الحافل بالأسرار والحياة والوحى . تمخض كل ذلك فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل الذى يليه عن نهضة رومانسية جديدة فكت الأدب من عقاله ونبهت الشعر من غفوته ، ورحبت آفاقه وبسطت جوانبه ، وسبحت به فى آماد الكون والطبيعة والانسانية ، وأنجبت هذه النهضة جمهرة أخرى من أفذاذ الأدب الانجليزى : أنجبت وردزورث وبليك وكولردج ، ثم بيرون وشلى وكيتس ، ثم تنيسون وبراونتج ، عدا من أخرجت من أفذاذ النثر الذين جاء نثرهم حافلا بمظاهر النهضة الجديدة ؛ ولا غرو : فنى العهود الرومانسية يتجلى الروح الشعرى حتى فى النثر ، وفى العصور الكلاسية يفيض الروح الشعرى حتى فى النظم ؛ وما تزال تلك النزعة الرومانسية ملحوظة فى الأدب الانجليزى ، على ما داخله من نزعة واقعية ، وإقبال على درس مسائل المجتمع كافة

والعصر الرومانسى فى الأدب العربى هو ولا شك عصر الجاهلية والعهد الراشدى وصدر العصر الأموى : فى تلك العهود وكان المجتمع العربى أدنى إلى البساطة والتبدى ، وكان الأدب مرسل السجية صادق التعبير عن خلجات النفوس : من حزن وطرب ولذة وألم ، وحب وبغض وحماسة ووصف ، خاليا فى أكثر نواحيه من مظاهر التكلف اللفظى أو التعمل فى المعنى أو التصنع فى الموضوع . وما تزال لحكم بعض الأعراب والأعرابيات ومراثيهم ، وحماسيات قطرى بن الفجاءة وغزليات جميل وقيس ، روعة فى النفوس وغبطة شاملة ، لصدورها عن طبع سليم وشعور صميم ؛ هذا على رغم بساطة ذلك الأدب وخلوه من مظاهر التثقف والتعمق فى التفكير

تجرم ذلك العصر بطول عهد العرب بالحضارة والثقافة ، ومهدت حضارة المدينة وثقافتها من أسباب القول ودواعى النظم ووسائل التفنن الأدبى ما لم يتوفر فى البادية ، فنشأ من ذلك أدب جديد يفوق أدب العصر السالف تعدد مواضيع وعمق نظرة ووفرة محصول ، وتجلى ذلك فى خير آثار ابن الرومى والطائى والمتنبى والمعرى ، والجاحظ والبديع والجرجانى وأضرابهم . على أن الأدب فى طوره هذا انغمر فى جو المدينة انغمارا تاماً ، فكان هذا عهداً كلاسيا صميما : فيه تزايد ولوع الأدباء تدريجاً باللفظ . واحتفاؤهم به ، ثم استعبادهم أنفسهم له وللأوضاع والمبادىء الموروثة عن المتقدمين . وضاقت مواضيع القول رويداً رويداً وكبلها التكلف والاغراب ، وتجمع الأدباء حول موائد الأمراء ورجال السياسة والحكم والحرب ، وخاضوا غمار مشاحناتهم ، وتشاحنوا هم أنفسهم فيما بينهم ، وهى مشاحنات تذكرنا بحملات سويفت ودريدن على الوزراء والقواد فى عصرهما ، وحملاتهما على غيرهما من الأدباء ، فمن هجاء الوزراء قول دعبل فى وزير المأمون :

أولى الأمور بضيعة وفساد	أمر يدبره أبو عبــــاد
يسطو على جلاسه بدواته	فمضمخ بدم ونضح مداد

ومن تهاجى الشعراء قول ابن الرومى فى البحترى :

أف لأشياء يأتى البحترى بهـا	من شعره الغث بعد الكد والتعب
البحترى ذنوب الوجه نعرفه	وما عهدنا ذنوب الوجه ذا أدب

وقول المتنبى فى معاصريه :

أفى كل يوم تحت ضبنى شويعر	ضعيف يقاوينى ، قصير يطاول ؟
وكم جاهل بى وهو يجهل جهله	ويجهل علمى أنه بى جـــاهل

فى ذلك العصر الكلاسى الطويل أعرض الشعراء إعراضاً يكاد يكون تاماً عن الطبيعة وحديثها ومجاليها ، وأقبلوا على حياة المدينة أى إقبال . وما منهم من له أمل أبعد من أن ينال النجاح فيما تهيئه

لأبنائها من أسباب اللذة والمتعة والشهرة ، فكان منهم طامح إلى الملك كالمتنبي والشريف الرضى ، وحريص على الوزارة كالصاحب وابن العميد ، وراغب فى الولاية حظى بها كالطائى وقصر عنها كابن الرومى ، ومغتبط بالحظوة والمنادمة كأبى العتاهية والبحترى ، وغير هؤلاء وأولئك ممن سعوا سعيهم ولم ينالوا مثل شهرتهم ؛ وممن طمحوا فيما هو دون ذلك من متعات الحياة . ونظير ذلك كله تراه فى العصر الكلاسى الانجليزى سالف الذكر : فقد تقلب دريدن بين الأحزاب وحرص على الحظوة فى البلاط . وتدرج أديسون فى المناصب حتى صار وزيراً للخارجية ، ولم يقنع سويفت بما تولى من مناصب فى الكنيسة ، وكان إخفاقه فى مطامعه البعيدة أحد أسباب نقمته وتشاؤمه

وتجلت هذه الصفة الكلاسية فى الأدب ذاته : حددت مواضيعه وقصرت على ما اتصل بالحاضر القريب من شؤون الحياة فى المدينة ، وأهملت المواضع الرومانسية الصبغة ، كالالتفات إلى الماضى واستعراض حوادثه الطريفة واتخاذها مادة للنظم والنثر ، ومعالجة خرافاته واستلهامها ما بها من معانى الجمال والعظمة والبطولة ، وأهملت أحاديث الرحلات وأوصاف البلاد البعيدة والأصقاع المجهولة ، ما وجد منها فى الحقيقة وما يتخيله الشاعر ، وكفكف الخيال ونبذت آثاره من عالم الأدب .

خلا الأدب العربى فى ذلك العهد من كل هذه المواضيع ، وهى من صميم الشعر ولباب الفن وجوهر الأدب إذا ما تحضر أهله واتفهوا بالثقافة ، وإنما تركت هذه المواضيع الجليلة للأدب العامى ، فظل الأدب الفصيح أدباً كلاسياً وصار الأدب العامى هو الممثل للرومانسية

دام ذلك العصر الكلاسى الطويل فى الأدب العربى طوال عهد ارتقاء الأدب ، أى زهاء ثلاثة قرون ، ثم طوال عهد انحطاطه أى إلى العصر الحديث ، لم تعقبه خلال تلك الأجيال المتوالية نهضة رومانسية تخفف من غلوائه وتصلح من فساده ، وتقيم ما اعوج من مبادئه الأدبية ، وتعود به إلى الطبيعة التى هجرها واستغرق فى النوم فى أحضان المدينة : لم تنبعث فيه تلك النهضة التى انبعثت فى الأدب الانجليزى فى أعقاب القرن الثامن عشر ، حين بلغ العهد الكلاسى مداه من التحكم فى أساليب الأدب . وبلغ الأدب الدرك من الاسفاف والاحالة ؛ ذلك لأن الأدب العربى كانت تعوزه تلك العوامل التى تساعد على النهضة وتعاون على الرجوع إلى الطبيعة وتنبت الميل الرومانسى ، فكان استمرار النزعة الكلاسية المحتدمة فى الأدب أكبر أسباب تدهوره الطويل .

فالأدب العربى لم يكن على اتصال بآداب أجنبية فيأخذ عنها حب الطبيعة وإيثار البساطة ، ويلتفت باطلاعه عليها إلى حقائق الحياة الكثيرة التى أهملها ، وهو لم يكن يتنازل فيتصل بآداب العامة وأقاصيص الزراع والرعاة ، التى تنسم فيها نسائم الطبيعة والبساطة والشعور الصميم ، وهو لم يكن يرجع إلى ماضيه الرومانسى الذى سبقت الاشارة إليه ، فينظر فيه نظرة حرة مميزة ، تستخلص اللباب وتنظر من خلاله إلى حقائق الحياة ، إنما يرجع إليه طلبا للاسلوب واللفظ ، دون المعنى والموضوع ، كان يعده كنز لغة فصيحة الأساليب والألفاظ لا كنز حقائق منتزعة من الحياة الصميمة . فاذا نظر إلى المعانى حاول حكايتها وتقليدها تقليداً كاملا على ما هى عليه ، أى حاول الأديب أن يحيا فى أدبه حياة البدو ويشعرهم بشعورهم كله ، وكان الأجدر أن ينبذ ذلك جميعا ، ولا يهتم إلا بصدق تعبير أولئك المتقدمين عن شعورهم ، ووجوب صدقه فى تعبيره عن شعوره الصحيح ، فى عصره وحياته المخالفين لما كان قبله

ظل هذا المذهب الكلاسى التقليدى سائدا الأدب العربى ، يقلد المتأخر المتقدم ويزيد عليه تقييدا وتضييقا فى مجالات القول وأوضاعه ، مادام الأدب محجوبا عن غيره من الآداب بعيدا عما جهله أو تجاهله من حقائق الحياة والأدب ، حتى أتيح له الاتصال بالآداب الغربية فى العصر الحديث ، فصحا من غفوته ونفض عنه تدريجا غبار التقليد والتقييد اللفظى والمعنوى ، وفتن بحقائق الكون ومحاسن الطبيعة التى كان عنها فى شغل ، وتناول شتى المواضيع التى كان حرمها على نفسه ، وبالجملة تقشع عنه عصره الكلاسى الطويل ، وأشرق عليه فجر نهضة رومانسية جديدة

فخرى أبو السعود

الرومانسية

بقلم : يوسف اليوسف

اولا ـ النظرية الرومانسية

إذا كانت الركيزة الأساسية للرومانسية هي تسفيه العقل ، فان في مقدوري أن أعيد أصولها الايديولوجية الى مارتن لوثر الذي ألف أن ينعت العقل بلفظة «الداعر» ٠ بيد أن جذع الرومانسية يمتص نسغه من بعض فلاسفة القرن الثامن عشر ، لاسيما كانط الذي أقام قطيعة بين العقل والواقع ، وكان في ذلك يقدم رداً لا مباشراً على فلاسفة عصر التنوير الذين ذهبوا الى أن الواقع شفاف أمام الوعي ٠ وعلى الرغم من أن هيجل قد رأى في قولة كانط هذه امتهاناً للعقل، فانه قد يظل يهوم بين العقلانية واللاعقلانية ، التي تتبدى في انطلاقه من الفكرة الخالصة ، في حين يتبدى احترامه للعقل في اقامة الفكرة ، الروح ، الوعي ، كأساس للواقع ٠

ولئن توخينا خصيصة تمتاز بها الحقبة الرومانسية عما عداها من الأحقاب الأدبية فان بوسعنا ايجاد ضالتنا في القداسة التي احيط بها الخيال وفي الأهمية التي اضفيت عليه وانيطت به ، إذ طرح الخيال كبديل

---

* ملاحظة : في كتابتي لهذه المقدمة غير الكافية ، استعنت بالعديد من المراجع ، وكان أبرزها كتاب السير موريس باورا ، « الخيال الرومانسي » ٠

عن عقلانية عصر التنوير • والحقيقة أن الحركة الجديدة لم تكن لتكتب لها الولادة قبل أن يصبح الخيال نــواة للنظرية الشعرية ، وقبــل أن ينبـذ المفهوم القديم الرامي الى أن الشاعر شارح أكثر مما هو خالق ، ولا وظيفة له الا تبيان الظواهر وقـد حف بهـا أكبر قدر ممكن من الحقيقة • ولقـد جاء هذا الايمان بأهمية الخيال كجزء اساسي من الايمان بالذات الفرديةومن الاعتقاد بأن كل كينونة انما هي الا عالم قائم بذاته ، مع أنها في الوقت نفسه تنطوي على الكل وتحتويـه • فـأيقن الشعراء أنه لايجوز التضحية بالخيال على مذبح التبصر والحس العام ، وأن قوة الشعر يشتد عنفوانها عندما تعمل بواعث الخلق دونما أغلال تصفـدهـا وتعيق حركتهـا ، ولن ترزق هــذه البواعث شيئاً من حرية الحركـة الا عبر بلورة الرؤى السريعة الانفلات •

أتيح لفلسفة « لـوك » أن تحتـل مكـان الصـدارة في الفكر الانجليزي طوال قرن برمته ، لاسيما زعمــه أن العقل ساعة الادراك « سلبي »بالكلية، لا بل هو مجرد مسجل للانطبـاعــات الخارجية ، أو على حـد قولـه هـو « متفرج كسول على العالم الخارجي »• ولا يتواءم هـذا التفكير الفلسفي الا مع القرن الثامن عشر ، قرن انبعـاث العلم بحض من الرأسماليـة المختمرة عهد ذاك ، وهو الانبعاث الذي وجـد له في نيوتن لسان حال • وأدى الجري السريع وراء البخار والآلة البخاريـة الى تفسير الكون على يـد الفلاسفـة والعلماء تفسيراً آليـاً يحط كثيراً من قيمة الذات الانسانية ويهمل ميولهـا ومشاعرهـا وتحسسهـا لهـذا الكـون الوسيع • وبلغ الأمر بنيوتن أن فسر وجود الله نفسه تفسيراً آليا حينما زعم أن ثمة بالضرورة مهندساً يقف خلف كل آلة عظيمة • فأصبح الدين مسألة محض عقلانية تأباها النفس البشرية الميالة الى البساطة • والانسان ينزع الى تناول الدين كمسألة شعـوريـــة لا ذهنية ، مسألة طقسية لا منطقية ، أو لنقل هكذا اعتقد الرومانسيون •

لقد أثر لوك في شعر المرحلة السابقة على الرومانسية ، أو مرحلة العقل The Age of Reason ، بنظرته الذاهبة الى ان الشعر مجرد حصافة ، وبأن وظيفة الحصافة هي صهر الأفكار في بوتقة الوهم بغية انتاج صور ممتعة ورؤى محببة لا علاقة لها بالحقيقة ·

وتكمن خطورة هذه النظرية في أنها تسلب من الشعر الوشيجة الاساسية التي توثقه بالحياة ، فكان لابد للرومانسيين من نبذها وطرحها في سلال قمامة التاريخ · ان نظام لوك الفلسفي ـ وفقاً لمذهب الرومانسيين ـ يجرد الذات الانسانية من قيمتها ، لأن العقل هو نواته وعامله المتحكم بالكون · (بيد أن لوك رفد الرومانسية ـ ولو قليلا ـ حينما أكد ان أعمال الطبيعة في أزهد جزئياتها تشهد على الله بما فيه الكفاية · فلقد أخذ الرومانسيون هذه الفكرة وطوروها الى حد أنهم لم يكتفوا باتخاذ الطبيعة دليلا على الله بل وحدوا بينها وبين الله في كل لاينفصم) ·

وأسهم لوك أيضاً في تطور الرومانسية عن طريق مناداته بالمبدأ التجريبي Empiricism الذي يعطي الفرد أهمية لم تكن تعطى له في عصر العقل كما ينفي وجود حقائق ثابتة وهذا ينسف الأساس الذي تستند اليه فلسفة الكلاسيكية المحدثة التي جاءت الرومانسية لتثور عليها ·

والحف الرومانسيون على أن الفعالية العقلية الأكثر حيوية بين كافة فعاليات العقل الأخرى هي الخيال، وذلك لأنه عين مصدر الطاقة الروحية، ولأنهم إبان ممارستهم اياه يشاركون من جهة ما في النشاط الرباني · فهو عالم الأزلية المطلق والآبد ، والصدر المقدس الذي نؤوب اليه بعد فناء الجسد الأرضي ؛ وفي ذلك العالم الوطيد تكمن الحقيقة التي هي أزلا عين ذاتها ، حقيقة كل شيء نراه هنا منعكساً في مرآة هذه الطبيعة المتقلبة ،

في خمرة الأبد الحقيقية ، في الخيال الانساني • فالخيال في مذهب بليك هو الله حينما يعمل من خلال النفس البشرية • وينبثق عن هذا أن كل ابداع تأتي به النفس هو شيء مقدس ، وأن في الخيال وحده تتحقق طبيعة الانسان الروحية تحققا نهائياً وكاملا • أما عند كولردج ، فالخيال هو المحرك الاولي للادراك ، وهو صيرورة الخلق الأبدي في العقل المحدود • وتراه يعده تزاوجاً يقوم به الشعور العميق والفكر النفاذ ، ويرى فيه هبة الأصالة في التسامي وعمق العالم المثالي ، « هذا العالم الذي قتّمت فيه العادات كل بريق ، وأخمدت كل جذوة ، وجففت كافة قطرات الندى »(١) •

وتصدى أصحاب النزعات العقلانية والعلمية والواقعية الى هذه النظرية في الخيال وراحوا يعملون فيها تجريحاً وتشريحاً ، ويكيلون لها شتى ضروب الاتهامات كالانهزامية واللانفعية ، وما الى ذلك من امور • واهم وصمة عار ألصقت في جبين الرومانسية أن الخيال يخلف حياة الواقع وراءه كهرم امامها • فما بدع الخيال في عرف خصومه الا مجرد أوهام منفصلة عن الواقع • وبلغ الامر بالفيلسوف الايطالي « دلاميراندولا » أن جعله حالة مرضية ، وبهذا يغدو المتمسك به من ذوي اللوثة العقلية • وارتكز هؤلاء الاخصام على رأي « بيكون » الرامي الى أن الخيال قد يقيم في الطبيعة ارتباطات وانفصالات لا أصل لها ، وبذا لا يسعه القيام بأكثر من هزيمة وابتعاد عن الواقع ، فلا يصلح والحالة هذه كأساس للتفكير •

ولكن الرومانسيين آمنوا بتخصص مبتكراتهم في بحث الواقع ، الامر الذي من شأنه ان يعضدهم ساعة الخلق والابداع • ومع أن اسلوبهم ليس اسلوبا تحليلياً ولا تركيبياً فانه يوغل في ثنايا الكيانات والوجود الواقعي •

(١) كولردج ، « سيرة أدبية » ، المجلد الاول، ص ٥٩ •

وهم يباشرون عملهم وفي نيتهم البحث في الحقيقة ، ولكنها حقيقة تختلف عن صويحبتها الفلسفيةوالاخرى العلمية، لانها المعطى الذي لا يمكن تفسيره الا من خلال نمط خاص من الاستبصار أو الحدس • وبهـذا يتطابق الخيال والاستبصار تطابق هوية ، مما يمكن الرومـانسي مـن أن يمتح من نبـع مـواهبـه الخـلاقـة سـاعة العمل ، ويستمد افكاره من احساسه بغموض الكائنات ، ويصوغ معطياته على هيئة تجليات شعورية تستجلي ما كان قاتماً كامداً قبـل الابداع ، فتلتئم الصورة لتجلو ما التبس في النفس •

وهكذا غدا الانسان شيئاً أكثر من آلـة مفكرة في عالم آلي ، ولم يعـد يرضيه أن الحقيقة شيء يمكن للعقـل الاحاطة به ، كما تعسر تلك الاحاطة على الحس العام • والعالم الذي نعيش فيه ليس آلة جامدة ، بل كائناً حياً ، والخالق لايكمن وراء العالم بل يعيش فيـه ، وفي ذواتنا ايضـا ، وملكوته يتوضـع في داخلنا • والشاعر انسان يتكـلم لكافـة البشر عـن انسانيتنا المشتركة،وعن خبرات القلب البشري، ويعبر عن ذاته الداخليـة التي هي في صيرورة دائمة التشكل • وهذا يعني ان سر الحياة لا يرقد في الدماغ بـل في القـلب ، وأن الحقيقـة ليست في التذهن الواعي بل في الادراك البديهي السريـع الانفـلات • وينبغي اعتاق الروح الانسانية وتحريرها من طغيان كـل مـا هـو خارج عنهـا • والحياة الداخليـة (حياة الذات) وحاجاتها ليست متماثلة لدى الناس جميعاً ، فلا يتطابق اثنانمن البشر مهما يتماثلا •

وفي المانيـا أخـذ « كانط » ينهج نهجاً جديداً بتوجيه ضربات للعقل من خـلال نقده له ، وبتأسيس المثاليـة الاخلاقية الداعية الى اعتبار الانسان قيمة في ذاته ، وغاية لا وسيلة ، الأمر الذي يناسب الرومانسيين الباحثين عن عـالم غير عـالم الـواقع الارضـي المتقلب • وطلع « شلنغ » ، الشـاعر الفيلسوف على العالم بفكرته العزيزة على كل من ينحـو نحواً رومانسيـاً ،

ومفادها أن الروح التي في داخل الانسان هي ذات الروح التي في داخل الطبيعة • فكانت ألمانيا ، بفلاسفتها وشعرائها من أمثال غوته ونوفاليس وشليجل ـ الذي قيل فيه انه أعرف الناس بالدروب المؤدية الى الفوضى ـ رائدةهذا المنحى الجديدالآخذ بتقديس كل ما هو انساني وذاتي • بيد أن العقلية الالمانية الضبابية تمتاز بالغموض الذي لا يوائم النهج الانجليزي في التفكير المتسم بالصفاء والجلاء •

ولما كانت ولادة الحركة الجديدة في أعقاب ثورتين (الفرنسية والامريكية) شددت كل منهما على الحريات بعامة والحرية الفردية بخاصة ، فانها تأثرت الى حد بعيد بهذا الاتجاه الثوري • فالفردية في الشعور والخيال هي التفسير الوحيد لكافة العناصر المشوشة في الادب الرومانسي • وتختلف الفردية لدى الرومانسيين عنها لدى العقلانيين في كونها فردية الذات برمتها ، وفي كون المشاعر والأخيله تقع منها موقع القلب ، ولكن هذه النزعة الفردية لم تنس أن تؤكد على نقطة شديدة الحساسية في الادب الرومانسي ، وفحواها أن الناس مختلفون عن بعضهم بعضاً ، وأنهم جميعاً متشابهون • وفكرة التفاوت بين الناس كانت قد صدرت عن « روسو » الذي أكد في « الاعترافات » على أنه يختلف عن كل من رآه ، والذي وضع مقالا كبيرا يحمل عنوان «أصل التفاوت بين الناس» •

ولم يكن هذا هو الاسهام الوحيد الذي قدمه «روسو» للحركة الجديدة ، بل خدمها الخدمة الجلى حينما راح يبني فلسفته على أساس من عبادة الطبيعة ، وحينما أخذ بتربية «أميل» على الطبيعة أيضاً ، حيث حرم عليه أن يقرأ شيئاً سوى سفر الطبيعة وحدها قبل بلوغ السنة السادسة عشرة من العمر • والكتاب الوحيد الذي سمح له بقراءته هو « روبنسون كروزو » لأن بطله يعيش حياة الطبيعة بكامل أبعادها وحيداً في جزيرة نائية •

وتتلخص فلسفة الرومانسيين في الفردية بأن كافة البشر ولدوا أحراراً ومتفاوتين في الطبيعة الذاتية ، وينبغي على كل منهم تعقب سعادته الخاصة بطريقة خاصة • وتتطلب كرامة الانسان أن يهتم كل فرد بأصالته وان ينتحي بها بعيداً عن التقليد • فكل فرد واقعة فريدة • ولعل الاساس الاقتصادي لهذه النزعة المغرقة في الفردية هو النظام الرأسمالي السائد في غرب أوروبا عهد ذاك • ان حب التملك وطغيان الملكية الخاصة هما اللذان دفعا ولت ويتمان الى القول : « ما هو لك فهو لك ، وما هو لي « فهو لي » •

والحياة عند « نوفاليس » ، صوفي المدرسة الالمانية الرومانسية ، ليست شيئاً يفرض علينا من الخارج ، ولكن شيئاً نصوغه في الداخل • وبهذا أصبحت وحدة الانسان هي التطابق بين الانسان والاله ، اذ ان كلتا الذاتين مقدستان • فكما زعم امرسون ، ليس ثمة الا عقل واحد ، وبذا تغدو كافة القوى المتواجدة في شخص ما ، متواجدة في جميع الاشخاص • وبهذا أكد الرومانسيون على الوحدة ، على الكلي ، مع تشديدهم على الخصوصية ، او الجزئي •

وفيما كانت الكلاسيكية الجديدة تقدس العقل ، أحلت الرومانسية القلب البشري في المقام الارفع فتحولت العاطفية الى شي غني وغريب • وأصبح الشعور حقيقيا ومعقدا ، وبذلك اعادت الرومانسية الى الشعر الحيوية الانفعالية التي كان عهد النهضة يعلي من شأنها • ولكن هذا الشعور يتسم اول ما يتسم بالفردية • فهو المرح والحبور والحب والشوق والخوف والمعاناة والقنوط ، وتلكم مشاعر مارسها الرومانسيون بحساسية روح الشباب ، فكانت الشوق الدائم للمحبة والسكينة ، والرغبة التي لا ينطفىء لها ظمأ ، والتي لا تحدها حدود ، فما تفضي الا الى الكآبة •

ومن اليسير علينا تفسير انهماك الرومانسيين في الشعور ، كان هنالك

بايرون الذي حمل عبر أوربا أبهة قلبه النازف ، وكيتس الذي راح يتكلم لغة القلب برقة وكآبة ، واستحوذت على عقله أشكال من جمال الخرافة والطبيعة • فلقد جاء في احدى رسائله قوله : « انني لست متأكداً من شيء خلا قدسية الانفعالات الانسانية وصدق الخيال » • وكان ثمة شللي المستلهم عالم الحب والجمال الأفلاطوني المثالي • لم تكتف هذه المثالية الانفعالية والعاطفية بتذوق الجمال الذي يتاح أمامنا ، بل راحت تبذل قصارى جهودها لتبلغ الجمال العلوي • فنحن نبكي لأننا لا يسعنا معانقة المسرات الفوقية ،كما يزعم « ادجار ألن بو » •

فالشعور قيمة تتحقق بممارسة الخيال ، والحقيقة تكمن في الشعور والاستبصار الذي يسمو على الحس ، هذا الذي لا يسعه معانقة الحقائق العلوية ، لأنها تكمن خارج نطاق عمله • فالمعاني الحيوية للحياة البشرية لا يمكن بلوغها من سبيل العلم ، بل من خلال الانفعال والادراك السريع الانفلات وومضات الرؤية والمعرفة النابعة من داخل الروح الانسانية • وهكذا كانت الرومانسية رد الفعل ضد التيار العلمي الذي بدأ يسود أوروبا منذ عهد بيكون • ولهذا، لا نعدم سبيلا الى الذهاب الى أن الرومانسية والصوفية سيان ، اذ كلتاهما تعاديان العقل من جهة ، وكلتاهما ثورتان سلبيتان تنتبذان مكاناً قصياً من العراك •

ونحن وان كنا نحترم رأي بليخانوف، ولا تساورنا ريبة في أن الرومانسية حركة بورجوازية ، حتى على الرغم من شجبها للصناعة الممتدة الى الريف كالسرطان ، وفقاً لرأيهم • ولكننا نلفت الانتباه الى أن الرومانسية والاشتراكية الطوباوية كانتا الحركتين الوحيدتين في الفكر والأدب الانجليزي اللتين تمثلان موقف الرفض مما هو قائم • ان كلمة رومانسية تحمل بالنسبة الى ذلك العصر معنى اللاامتثال • حقاً ان احتجاجهم كان غير معقلن ، وانهم سعوا الى « عالم بعيد عن عالمنا،

حيث تأتلف الموسيقى وشعاع القمر والاحساس لتصوغ كلا » ، كما قال أحد شعرائهم،ومع ذلك فهو احتجاج. وفي تسفيههم للعقل احتجاج ، لأن العقل كان الخادم الأمين للرأسمالية المترسخة عهد ذاك . وخير قصيدة تخدم غرضنا هذا (مسألة الاحتجاج اللاعقلاني) هي « القرية المهجورة » لغولدسمث . ففي رفضه للصناعة التي تقتحم بساتين القرية نقض المجتمع الرأسمالي ، مجتمع الآلة الذي أخذ ينظم الانساني على شكل آلة . لقد أحس الرومانسيون بصدق قول هيجل المشهورة : العقل غريب أمام منتجاته؛ وأحسوا بالاستعباد الذي تمارسه الآلة على الانسان فاحتجوا احتجاجاً عاطفياً وخياليا على هذا النوع من العبودية. ولهذا أخذ احتجاجهم اللاعقلاني طابعاً عقلانيا ، لأن كل محاولة لاعلاء شأن الانسان فوق منتجاته هي مسألة عقلانية ، لا ريب .

ثانياً ـ الشعراء الرومانسيون

استحوذ الاعجاب بالثورة الفرنسية على لب وليم وردزورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠)، مؤسس الحركة الرومانسية شأنه في ذلك شأن الغالبية الساحقة من المثقفين عهدذاك . ولقد صرح أن أعظم صدمة أخلاقية هزت حياته هي اعلان انجلترا الحرب على الجمهورية الفرنسية الفتية . ولكنه سرعان ما ارتأى أن فرنسا النابليونية لم تكن تبتغي تحرير الانسان وحماية الحريات ، بل هي تقتفي سنّة فرنسا في عهد شارلمان الذي راح ينصب نفسه زعيماً على غرب أوروبا . فما كان من « وردزورث » الا أن هجر باريس بعد أن انفصل عن زوجته الفرنسية، وعاد الى موطنه وقد هيض جناحه . ولنا أن نفسر اهتمامه بالطبيعة كرد فعل على هذا الحبوط الذي منيت به آماله في الثورة الفرنسية .

تعود وردزورث في صدر شبابه على حمل آمال راقية حول مصير الانسانية، إذ اقتنع تحت تأثير روسو بأن الانسان طيب بالفطرة ، الأمر الذي دفع به الى الاعتقاد بأن الثورة الفرنسية

خطوة عريضة نحو تحرير الانسانية· كما ألف أن يتطلع الى انجلترا كحامية للحريات ضد الاستعمار المتغلغل في معظم الأصقاع · بيد أن انجلترا ما لبثت أن خيبت آماله ، اذ انقلبت الى أكبر دولة استعمارية على الأرض ·

لم يكن هذا الشاعر ليحب شيئا قدر حبه لانجلترا، لاسيما انجلترا الريفية التي رأى في الصناعة الناهضة آلة تخريب لها · وبعث فيه هذا الحب ميلا الى مهاجمة الاصلاح الذي لا يعدو كونه انتشاراً للصناعة القاتلة لكل ماهو ساذج وبسيط في الانسان ، مما جر عليه تهمة الرجعية التي وجهها اليه أرباب العمل وأصحاب الرساميل· ولعل التراجع الزراعي والرعوي أمام المصانع ومناجم الفحم وهباب المعامل، هو ما حث وردزورث على التمسك بالطبيعة وتقديس كل ماهو ريفي ، فضلا عن تبجيل البساطة والسذاجة ـ الخصيصتين الأساستيين لكل مجتمع زراعي · وثمة عامل هام آخر دفع به الى تقديس الطبيعة وهو البيئة التي نشأ فيها · فلا غرو أن يغدو ربيب منطقة البحيرة شاعرا يجتذبه ألق الطبيعة ويسيطر على مشاعره ما في الريف من انسانية وأخلاق طيبة · فالحق أننا لو جردنا وردزورث من شعره المكرس للتغني بجمال الطبيعة وقداستها ، ولتمجيد السذاجة والبساطة وتبجيل الحياة الرعوية والريفية لما أبقينا منه شيئا يذكر ·

إن اخلاصه للبساطة لم يحفزه على اختيار المواضيع البسيطة فحسب ، بل وعلى انتهاج نهج بسيط في لغته وشعره أيضا · فالرومانسية في تحلته ليست سوى التعبير بلغة بسيطة عن مواضيع وأحداث بسيطة · لقد عرف في قصيدته المطولة ، « مكائيل » كيف يفرض على المرء أن يحترم قصة راع ساذج يستوطن الوهاد والآكام · أما لغته فهي التعابير المصطفاة اصطفاء من بين المقول والمحكي على ألسنة الرعاة والفلاحين وعامة الناس ، وهي انتقاء لما يوائم الشعر من ألفاظ تتردد دوما

على لهاة الرجل العادي • وسر ذلك ايمانه بالرجل العادي •

واذا ما حاول وردزورث أن يتغزل، فانما يفعل ذلك مشبباً بفتاة ريفية أو نصف بدائية ، فلقد تعبّدته براءة هؤلاء النسوة اللائي لا يعرفن التمويه والصباغ ، الشيء الذي يذكرنا ،نحن العرب، بتغزل المتنبي «بجآذر الأعاريب» وخير قصيدة تؤخذ مثالا على غزل وردزورث بالريفيات هي تلك التي تحمل عنوان « لوسي » ، وان كانت « الحاصدة الوحيدة » و « الفتاة الجبلية » لا تقلان عنها شأناً في هذا المضمار • وأهم ما يعمد الشاعر الى تبيانه في هذه القصائد هو براءة الفتاة غير المتمدنة والتي ما تني تحيا على تماس مباشر مع الطبيعة • وكيما يترك فينا هذا الانطباع ويحببنا به ويجذبنا نحو الفتاة موضوع القصيدة، فاننا نجده يحفها بغشاوة من الأحلام ويترك على وجهها لمسات أخاذة من ريشته التي لا تدانيها ريشة في تصوير مثل هذه الشؤون • ولعل مما يبذل له الشاعر قصارى جهده في القصائد الثلاث الآنفة الذكر هو خلق انطباع يخلفه في أدمغتنا فحواه أن الفتاة جزء لا يتجزأ من الطبيعة ، فالشمس و « شآبيب المطر » هي التي تنضجها ، والغابة والحرج هما اللذان يلفان منزلها ، أما مسكنها فكوخ يكمن بين الدروب المقفرة • ويشتد هذا الانطباع حينما يصف لوسي بأنها زهيرة تحجبها الطحالب عن الأنظار • وما قصيدة هذه الفتاة الا مأساة موجعة ، اذ يصيب موتها الشاعر بفجيعة مؤسية، فهي لم تعد لتحس أو تشعر ، بل «تدور مع الأرض في دورتها اليومية» •

ومع أن « الحاصدة الوحيدة » و « الفتاة الجبلية » لا تنطويان على الفجيعة ، فانهما لا تقلان روعة عن « لوسي » • ولدى قراءتك لأي منهما تتخيل أنك قمت بالروح في رحلة الى أقاليم قصية وبعيدة • وهكذا تشعر أن كلاً منهما حلم رائع وزاخر بالحالات النفسانية التي تتولد في النفس من الداخل • ويلفت انتباهك

التعويض الذي يحمله وردزورث معه دوماً بعد القيام بكل رحلة من هذا القبيل • ففي « الاقحوان » يحمل معه صورة تلك الزهور التي تظل مطبوعة في « عينه الداخلية »، وفي « الحاصدة الوحيدة » يحمل معه أنغام الاغنية التي تشدوها الحسناء الحاصدة ، وفي « الفتاة الجبلية » يصرح بانه يحمل تعويضه معه ، وأما في « دير تنترن » فانه يظل يتلفت نحو نهر الوادي الغابي أنى كان •

ولعل أعظم قصائده هي « أغنية في علائم الأبدية » (١٨٠٢)•وبوسعنا أن نقسّم القصيدة الى ثلاثة أقسام رئيسية : فالفقرات الأربع الاولى تقدم أزمة روحية يعيشها الشاعر،وتتلخص في أن «مجداً ما قد ولى من الأرض»، أي أنه يتحسس مرور أيامه وتقدمه نحو الشيخوخة • أما الفقرات الأربع اللاحقة فتتفحص طبيعة المجد وتفسره بنظرية التذكر الافلاطونية الرامية الى أن كل ما نتعلمه في هذه الدنيا لايعدو كونه استرجاعاً لما عاينته النفس في عالم المثل الذي هبطت منه • أما الفقرات الثلاث المتبقية فتبين أنه على الرغم من أن الرؤية قد ولت ، فان الحياة ما تني تحمل المعنى • وبهذا تكون القصيدة برمتها استجابة لأزمة وتعزية المشاعر أمام هذه الأزمة • وتكمن التعزية في أنه على الرغم من فقدانه لشيء يتعذر تعويضه ، فقد بقي له في المستقبل ، في الدار الأخرى ماهو أعظم •

وقصارى القول أن القصيدة صوفية وطوباوية • ومما يثير استغرابي أن اليوت سخّر قواه كلها لهدم شعر وردزورث والرومانسية جملة ، مع أن اثنتين من أعظم قصائده على الاطلاق، أعني « الرباعيات الأربع »و« أربعاء الرماد »، تحملان الروح الصوفية لقصيدة « علائم الأبدية » هذه •

ولئن انتقلنا الى كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) ، فيلسوف الحركة وأول مؤسسي النقد الحديث ، وجدنا أنه، وفقاً لما تواضع عليه النقاد ، لم يبدع الا في ثلاث قصائد ، هي«كريستابل»،

و« الملاح القديم » ، و «قبلاي خان» ولهذه القصيدة الأخيرة حكاية غريبة، اذ ألفها الشاعر وهو نائم ، وحين أفاق وأخذ بتدوينها على الورق دق بابه أحد الاصدقاء ، فاستقبله حقبة من الزمن،ولما عاد الى متابعة التدوين كان قد نسي ما تبقى • وهكذا جاءت القصيدة مجزوءة ، ولم ننل منها سوى أربعة وخمسين بيتاً •

وهي قصيدة لا تتعامل بالخوارق على ذات المستوى الذي تتمتع به شقيقتاها الأخريان ، ولكنها مع ذلك محشوة بهذا العنصر الذي نستطيع تبينه في « المرأة التي تصرخ من أجل عشيقها الشيطاني » ، وهنا نلمس الجنس في القصيدة ، كما بيّن جون لفنغستون لويس الذي قرأ كافة المراجع التي ظن أن كولردج قد صدر عنها فيكتابة القصيدة؛ونستطيع تبينه كذلك عندما يحاول الشاعر فيالخاتمة أن يغدو روح أغنية بعد الانعتاق من قيود الطبيعة البشرية • وأياً ما كان الشأن ، فهي تصلح نمطاً للشعر الرومانسي الانجليزي الشبيه بشعر الخوارق الألماني ، الذي تأثر به كولردج بحيث أصبح خصوصيته المميزة • وسر التشابه هذا هو نزعتها نحو تجريد العنصر الخارق ، الأمر الذي تتسم به الرومانسية الألمانية بخاصة ، والعقلية الألمانية بعامة •

وحري بنا أن نذكر في هذا المضمار تلك الرؤية الثاقبة التي بينها ريتشاردز في كتابه « مبادىء النقد الأدبي » (ص ٧٠) ، حين قال بأننا نملك أن نجد في الكتاب الرابع من « الفردوس المفقود » ، لملتون،وضمن « الأسطر الستين التي تبدأ عند سطر ٢٢٣ » ، مصادر للكثير من صور وعبارات « كبلاخان »•وثمة مصادر أخرىللقصيدة ذكرها كولردج نفسه• ولقد قدم ريشاردز بعض هذهالأبيات وقارنها ببعض أبيات القصيدة ، الأمر الذي لا يترك مجالا للريب في صدور كولردج عن ملتون • وبوسعي أن أخمّن أن كولردج كان يهجس أثناء نومه بأبيات ملتون الستين هجساً

مسيطراً على قواه العقلية ، وحينما خرج هذا الهاجس من دماغه بعد ، أو إثر ، الاستيقاظ ، فانه قد أخذ شكل قصيدة جديدة · وبوسعي أن أخمن أيضاً أن نفس الشاعر وقدرته على مواصلة النظم قد توقفت تلقائياً لأنها استنفذت ذاتها ، وهذا يعني أن القصيدة قد جاءتنا كاملة وأنه لم يضع منها شيئاً ، على حد زعم الشاعر ·

اذا كان وردزورث وكولردج ولام ودكونسي ، وغيرهم أيضاً ، هم شعراء البحيرة ، فان ثلة أخرى من الرومانسيين قد آثرت الحياة خارج انجلترا · والغريب في أمر أفرادها أنهم جميعاً ماتوا شبانا ·

كان اللورد بايرون (١٧٨٨ ـ ١٨٢٤) روحاً ثورية بكل ما للكلمة من معنى ، فقد أيد الثورة الفرنسية وأعجب اعجاباً شديداً بنابليون بونابرت وكرس له الكثير من قصائده · والأهم من هذا كله أن استشهد في حرب تحرير اليونان من نير العثمانيين ، فقد مات بنوبة قلبية ، ولكن مات تحت السلاح ·

ولقد ارتأى أن التحرير الوحيد للانسانية يكمن في هدم العروش · واسمع ما يقوله في « دون جوان » : « لأنني سألقن الحجارة ـ أن تغضب في وجه طغاة الأرض ـ ان وسعني الى ذلك سبيل » ·

واذا كان « دون جوان » هو العمل الذي يظهر بايرون في أنقى تجلياته ، لدمجه الموسيقى بالحكمة والجمال العذب ، فان شعره الغنائي ذو شهرة واسعة بين الوجدانيات الانجليزية ، على الرغم من افتقاره الى عذوبة شعر شللي ، والى تلك اللمسة العبقرية التي تسم الشعر الغنائي الرفيع · وتعد قصيدته « تمشي في جمال » واحدة من أبهى القصائد الغنائية في الشعر الانجليزي · ويتصف نتاجه جملة بالخيال الخصب والذكاء المتألق والاسلوب الأخّاذ · ولكنه مع ذلك يبقى (من وجهة نظري الخاصة على الأقل) أدنى من معاصريه العظام ·

ويبذ شللي (١٧٩٢ ـ ١٨٢٢) أنداده جميعاً من حيث العذوبة ·

ويضاهي بايرون في ثوريته. وقصيدته « أغنية الى رجال انجلترا » خير دليل على ذلك :

يا رجال انجلترا ، لماذا تحرثون/ للسادة الذين يغلونكم في الوحل .

وفضلاً عن كونه شاعر الشباب الحساس ، فان مما يتفق عليه النقاد أنه واحد من أعظم شعراء الغنائيات في انجلترا . وهو متأثر بوردزورث والأدب اليوناني ومناخ ايطاليا المشمس . وتسود أشعاره نزعتان متقاربتان : ميله للحرية ورؤيته للحب كعامل من عوامل تقدم الانسانية. ولكن تعامله مع الطبيعة يفتقر في الغالب الى إلفة الأشياء العامة ، الأمر الذي لا يعوز كيتس. والأهم من ذلك كله أن نهجه في التعامل مع أخطاء العالم هو نهج غنائي مبني على المحبة، وليس على النزعة الهجائية التي قد تمليها الكراهية . ولذا كان شعره سوياً ومتألقاً بالبهاء وغنياً بالجمالية الخلاقة ، وكذلك معبّراً عن مثاليته.

وأبرز أشعاره الطويلة : « الملكة ماب » ، « الاستر »، « ثورة الاسلام » ومسرحية غنائية هي « بروميثوس طليقاً » ، ومسرحية تراجيدية تحمل عنوان « سنسي » ، وله مرثية كتبها بمناسبة وفاة جون كيتس ، وعنوانها « أدونيس » ، وأرى أنها من بين أروع الشعر الرثائي في الآداب العالمية . ومن الغنائيات المشهورة له ثلاث : « أغنية الى قبرة » و « أغنية الى الريح الغربية » و « الغمامة » .

وصف أحد النقاد « أغنية الى الريح الغربية » بأنها « أغنية الأغاني » . انها حقاً ترنيمة العصر الرومانسي . في الفقرة الاولى يرى الشاعر في الريح قوة تدمير واستبقاء في آن معاً ، فالاوراق الميتة تنساق أمامها ، غير أن بذور المستقبل تترنح هي الأخرى . وفي الفقرة الثانية تستمر فكرة الريح كقوة تدمير . ويشبهها الشاعر بجدول كما يشبه الغيوم بالاوراق الميتة ، أو برسل المطر والبرق ، وبسنة راحلة كذلك . وفي الفقرة الثالثة تستمر فكرة الريح كقوة تدميرية ، فهي تمر

فوق البحر المتوسط وتسحق الصور على صفحته ، وعلى الأطلسي فترتعد النباتات في قاعه • أما الفقرة الرابعة فتنقل موضوع القصيدة من الطبيعة الى حياة الشاعر من خلال أوراق الشجر والغيوم والأمواج • ويتسع الموضوع في الفقرة الرابعة ليشمل الانسانية برمتها ، ولكن الريح تلعب هنا دور قوة الصيانة • فالشاعر أشبه بقيثار يعزف للانسانية ، وأفكاره تفغم لتستولد أفكاراً جديدة ، أو تتشظى كالشرر بين البشرية • وتغدو شفتاه بوقاً للأمل والبشارة بفجر جديد للانسانية جمعاء •

لست أقدر أن أفاضل بين شللي وجون كيتس (١٧٩٥–١٨٢١) ، لما بين الشاعرين من تماثل • وقد يسعني أن أذهب مع الذاهبين الى أن كيتس كان أكمل الرومانسيين ، أي أشدهم رومانسية • انه الباحث دوماً عن الماضي الرومانسي بلهفة ، وعن المسرة الكامنة في الجمال ، وهي ما وجده في الماضي الغابر ، الأمر الذي تبديه بجلاء قصيدتاه : « أغنية الى عندليب » و « أغنية عن أصيص يوناني » • ولقد كرس حياته لابتداع الجمال ، اذ وظيفة الشاعر عنده هي الخلق وممارسة الفن •

ولقد كتب معظم شعره في غضون ثلاثة أعوام تقع بين ١٨١٧ – ١٨٢٠، بل ولقد تفتحت عبقريته في أيار من عام ١٨١٩ فكتب أغانيه الأربع التي لم يكتب ماهو أفضل منها على الاطلاق، وهي : « أغنية الى عندليب » و« أغنية عن أصيص يوناني » ، و « أغنية الى الخريف » و « في الاسترخاء » • وله أيضا شعر قصصي طويل النفس ، وهذه هي أهم قصائد هذا الشعر : « اندميون » ، و « هايبريون » و و « لاميا » و« مساء القديس اغنز »•

استلهم فكرة « أغنية الى عندليب » من عندليب كان يعشش بالقرب من بيت أحد أصدقاء الشاعر في هامبستد • بيد أننا حين نقرأ هذه القصيدة ينبغي أن ننتبه الى أن العندليب الذي عناه الشاعر ليس هو ذاك الذي رآه في هامبستد ، بل هو المثل الأعلى للعنادل الذي يغرد في شرط من الجمال المطلق•

تبدأ القصيدة حزينة اذ تريناأن أثر أغنية العندليب على الشاعر أشبه بأثر الافيون · فيتوق الى جرعة من النبيذ ليفقد نفسهويقفو أثرالعندليب وينسى أحزان الحياة · وبعدها يرفض النبيذ فيتبع العندليب على أجنحة الخيال · ومع أن القمر طالع فان النور شاحب · والشاعر لا يستطيعأن يرى الزهور بل هو يخمنها تخميناً فحسب · ومن الممتع أن يموت المرءفي شروط كهذه · ولكنه ما يلبث أن ينتقل الى فكرة السمة الأبدة لأغنية العندليب · فقد سُمعت في غابر الزمن ، سمعتها (روث) في حقول بوز،وسمعت على شطآن البحارالقصية في بلدان الجان المهجورة · ويوافق الكثيرون على أن الفقرة السابعة هذه لا يضاهيها شعر على الاطلاق · وأخيراً يكل الخيال عن التحليق ، وتموت الأغنية ، ويؤوب الشاعر الى ذاته والى تعاسة الوعي ·

أما « أغنية عن أصيص يوناني » فتقوم فكرتها على البحث عن الجوهر الخالد للجمال ، وعلى أن الجمال والحقيقة في وحدة هوية ، ولذا فهو خالد خلود الحقيقة · وقد عبر عن ذلك بالاوراق التي لن يصيبهاالذبول، وبالعاشق الذي سيبقىعاشقاً الىالأبد· وثمة أيضاً أن الشاعر يؤثر الفن على الشعر ويرى التماثل بين الفن والخلود ·

لقد رأى الشاعر ذات يوم أصيصاً يونانياً من العاديات ، أحد جانبيه مغطى بصور تمثلعاشقاً يطارد عذراء تحاول بغنج أن تنجو من يديه ، وشاباً ذا مزمار تحت شجرة · وعلى الجانب الآخر محراب تغطيه الأغصان المخضوضرة ، وبقرة مزينة بالغار يسوقها كاهن الى المذبح ، والناس يأتون من مدينة صغيرة ليسهموا في القداس · أما المدينة نفسها فليست على الأصيص ، ولكن خيال الشاعر قام باستدعائها واقحامها على الاطار العام للصورة ·

كان وليم بليك(١٧٥٧_١٨٢٧) رومانسياً طليعياً سبق مؤسسالحركة،

وردزورث ، الى ابتكار شعر وجداني تأملي يرتكز على الخيال ويهتم بالطبيعة والدين . ورغم شدة تدينه فقد ذهب الى أن الله لا يوجد بمعزل عن الانسان ، « فالله هو الانسان ، وهو موجود فينا ونحن فيه ، والخيال هو الكينونة المقدسة في كل فرد » . وعنده أن الله والخيال هما شيء واحد . فالله هو قوة الخلق الكامنة في الانسان ، وبغير الانسان يصبح الله بلا معنى .

وفي عام ١٧٨٩ نشر « أغاني البراءة » ، وفي عام ١٧٩٤ ، أي قبل أربعة أعوام من ظهور « القصائد الغنائية » ، لوردزورث وكولردج (وهي المجموعة التي اتفق النقاد على أن نشرها هو بداية المرحلة الرومانسية) أعاد نشر « أغاني البراءة » هذه بعدما أضاف اليها « أغاني الخبرة » . وكان قد سبق له أن نشر عام ١٧٨٣ « مقطوعات شعرية » . والحق أن أغانيه مجموعة جديرة بالتقدير . ومن بين ما تستهدفه ابراز فكرة مؤداها أن الخبرة تدمر حالة البراءة الطفولية مما يذكرنا بمذهب روسو ، الذي كان ما يزال نديا آنذاك ، والذي يتضمن أن الانسان طيب بالفطرة ولكن البيئة هي التي تفسده .

وفي قصيدتيه « الحمل » و« النمر » يقدم لنا حالتين متباعدتين من حالات الروح الانسانية . فالحمل رمز البراءة ، أما النمر فهو رمز الخبرة . انه التجربة والوقائع التي تطرح على الروح أسئلة عنيدة . وهو قوة الأشياء القائمة التي تتحدى العقل ليجد حلاً للغز الوجود . وخلاصة قصيدة النمر تتجلى في هذا السؤال : كيف وجد تناسق الأشياء وأنى جاءت قدراتها وطاقاتها ؟

ولنلاحظ هنا أن القصيدة مرمزة الى حد بعيد ، لاسيما بالنسبة الى مرحلة القرن الثامن عشر التي تفصلها مئة سنة تقريباً عن ولادة الرمزية الناضجة . وقد لا أزوغ عن جادة الصواب اذا ما أعلنت أنها جذر من جذور المدرسة الرمزية التي أخذت تترعرع في فرنسا منذ بودلير .

مصر
فصول
العدد رقم 2_1
1 مارس 1987

الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوى في دراسة الشعر الجاهلى*

تأليف: كمال أبو ديب

عرض: حسن البنا عز الدين

تصعب مهمة القيام بعرض هذا الكتاب لعدة أسباب : أولا ؛ لضخامته (حيث تجاوز السبعمائة صفحة) وثانيا ؛ لزعم صاحبه في السطر الأول من المقدمة أن بحثه « يتنامى . . . في سياق مغاير جذريا للسياق الذى تمت فيه دراسات الشعر الجاهلى حتى الآن ؛ . . إلخ » . وثالثا ؛ لأن كاتب هذه السطور (وهو متخصص في دراسة الشعر الجاهلى كذلك) لا يكاد يوافق على كثير من النتائج والأحكام والملاحظات التى طرحها المؤلف على صفحات كتابه الضخم .

وسوف أحاول في الصفحات القليلة التالية أن أعرض النقاط الأساسية التى أقام عليها المؤلف عمله . ولكن هذا العرض لا يسعى إلى تلخيص الكتاب أو نتائجه بقدر ما سوف يركز على الكشف عن تلك المسائل المختلف عليها بينى وبين المؤلف . ولعلنى أوفق إلى نقل وجهة النظر هذه بصورة علمية كافية لأن توضح ما في الكتاب من مظاهر « الاستفزاز العلمى » دون أن تطيح بقيمة العمل وقابليته للتنامى في أى سياق .

١ ــ أما الملاحظات العامة على هذا الكتاب فتتلخص في أن الكاتب لا يكاد يعترف بدارسين قبله للشعر الجاهلى سواء من العرب أو المستشرقين . بل إن هذا الزعم بفرادة العمل يصل إلى الجانب النظرى كذلك حيث يؤكد المؤلف على سبقه للمنظرين في النقد الفرنسى البنيوى في مجال تحليل الشعر . وهو في أحيان أخرى ، يشير إلى أنه ، في هذا الصدد ، لم يتح له الاطلاع على أعمال بعض النقاد في أثناء القيام بأبحاثه عن الشعر الجاهلى (ص ٩) . وهو يترك في المقدمة (ص ٧) لغيره من الباحثين مهمة القيام ببيان الاختلاف بين عمله وعمل ليفى ـ شتراوس وإعطاء عمله حقه من المبادرة والريادة . ومع ذلك فهو يأمل (ص ٨) أن يستطيع « في المستقبل إنجاز كتاب مستقل يتناول المناهج الجديدة في دراسة الشعر الجاهلى . . يضم دراسات لعدد من المحاولات المتميزة التى تتناول جوانب فردية محددة منه من منظورات نقدية جديدة » . إن هذه الجملة الأخيرة للمؤلف تكشف ـ على مدى صفحات كتابه الضخم ـ عن لا شىء سوى إخفاء عدم اطلاعه على الدراسات السابقة والمعاصرة في مجال الشعر الجاهلى،أو إخفاء عدم رضائه عنها لأنها مختلفة عن دراسته .

١ ــ ١ ولأعطِ مثالا أو مثالين هنا . يقيم أبو ديب تقسيمه لأنماط القصيدة الجاهلية على فكرة أن هذه القصيدة تتشكل في نمطين أساسيين : الأول ؛ نمط متعدد الأبعاد ، ونمط ذو بعد واحد على أساس من كيفية استخدام الزمن . ويشير بعض الباحثين المعاصرين إلى أن هذه التفرقة تُذكِّر بتفرقة المستشرق الألمانى إرش بروينلش (١٨٩٢ ـ ١٩٤٥) ـ وهو أحد أوائل الباحثين الذين حللوا القصائد في الشعر العربى القديم تحليلا أدبياً ـ تذكر بتفرقته بين « بنية ذات بعدين » وبنية ذات « منظور » (واحد)[١] . ولكن أبا ديب يكاد يتجاهل أية جهود سابقة عليه في تحليل الشعر الجاهلى ، في حين يقتضى المنهج العلمى في البحث مراجعة الدراسات السابقة والمعاصرة وبخاصة تلك المتشابكة مع المنهج المطروح من قبل المؤلف .

١ ــ ٢ والمثال الثانى ها هنا هو إشارة الكاتب إلى الحاجة إلى دراسة تاريخية لتطور بروز وحدة المديح في الشعر الجاهلى وذلك لإمكان إعطاء فرضيته عن هذه الوحدة في بحثه صيغة متماسكة (ص ٥٠٦ ـ ٥٠٧) وفي الهوامش يشير إلى دراسة واحدة تستحق الذكر (وهى في

* كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوى في دراسة الشعر الجاهلى البنية والرؤيا . الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية) القاهرة ١٩٨٧ .

الحقيقة دراسة رديئة !) ، ثم يشير في هامش تال إلى دراسة تاريخية للمرحلة السابقة للإسلام (ص ٧٠٢) متجاهلا دراسة جيدة متصلة بهذه النقطة لريناتا ياكوبى عن « الجزء الخاص بالناقة فى قصيدة المدح » (١٩٨٢) (انظر عرض كاتب هذه السطور لهذه الدراسة فى فصول ، مجلة النقد الأدبى مجلد ٤ العدد الثانى (١٩٨٤) (ص ٢٩٨ ـ ٣٠٠) ولعل تحليل قصيدة للنابغة « يمدح » فيها النعمان يكشف عن تداخل وحدتى الفخر والمديح فى النص الجاهلى الواحد تداخلا معقدا ينبغى الكشف عنه قبل تقرير التوازى بين الوحدتين وتبلور كل منهما فى سياق تاريخى واجتماعى متميز ، على نحو ما يذهب إليه المؤلف[٢] .

٢ ــ والملاحظة التالية تتصل بالقضية الأساسية فى هذا الكتاب . يصرح المؤلف أن هذه القضية « هى بنية القصيدة » (ص ٥٠) والمؤلف ينتهى فى كتابه إلى إنكار أى بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية ويصف الحديث عن مثل هذه البنية بأنه « عبث يفتقر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية » (ص ٥٤٩) ، على حين أن البنية المنفية هنا تشير إلى تحديد ابن قتيبة فى نصه المشهور لطريقة الشاعر [الجاهلى افتراضا] فى تشكيل قصيدته على المستوى الرأسى . كذلك تشير إلى تسليم بعض الباحثين المعاصرين بكلام ابن قتيبة فى هذا الصدد . وسوف نتناول تفسير أبى ديب لنص ابن قتيبة فى موضع تال فى هذه المراجعة . ولكننا نريد هنا أن نلفت النظر إلى أن أبا ديب قد وقع فى مأزق إزاء إيمانه بوجود بنية للقصيدة جعلها القضية الأساسية فى كتابه من جهة ، وإزاء الكشف عن بنى متعددة للقصيدة الجاهلية ، من جهة أخرى . فهو يبدأ كتابه فى إعطاء النمط ذى البعدين من القصيدة الجاهلية أهمية خاصة لأنه كائن على مستوى الوجود على شفار السيف التى عاناها الإنسان الجاهلى (ص ٤٨) ، ويعتبر الرؤ يا التى تمثلها القصائد ذات البعدين فى نمطها رؤ يا مركزية . ويتطور بحثه إلى إعطاء أهمية أكبر إلى القصائد ذات البعد الواحد (التى يفرض أن الزمن لا يلعب دورا مهما فيها) . إن تجربة الانتماء للقبيلة فى إطار تصور مركزى وجودى داخل بنية طقوسية لا تهمه بقدر ما تهمه تجربة الخروج على هذه الرؤ يا المركزية من خلال رؤ يا الثقافة المضادة فى شعر الصعاليك وشعر البطولة (كما عند عامر بن الطفيل) . إن المؤلف ينقلب ضد القصيدة الجاهلية التى تنبع من « الرؤ يا المركزية » انقلابا مثيرا للدهشة والتساؤ ل ويجعلنا طوال الوقت نشعر كأن ثمة ثأرا بينه وبين المؤسسة الأدبية فى الحكومات الجاهلية (على افتراض وجود مثل هذه المؤسسة ومثل هذه الحكومات) ممثلا فى قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى . إن فكرته الأساسية هنا حول بنية القصيدة (داخل الرؤ يا المركزية نفسها) تتعرض للحرج عندما يتحدث عن تجربة البطولة عند عنترة ضمن الثقافة المركزية (ص ٢٨٤) . إن عنترة يفترض فيه ـ حسب نظرية أبى ديب ـ أن تكون قصيدته مثلا جيدا لإبراز هشاشة القيم الاجتماعية الظاهرة ، ولكن أبا ديب يقول إن النص لا يفصح عن ذلك بجلاء ، ولا يغفر لعنترة أنه منح المأساة الفردية بعدا جماعيا جديدا (فى نهاية القصيدة المعلقة) ووضعها فى إطار الصراعات القبلية . (ص ٢٨٥) .

٣ ــ ويتصل بالنقطة السابقة فكرة المؤلف عن تقاليد الشعر الجاهلى التى يبنى عليها تصوراته لمنهج جديد فى دراسة هذا الشعر . إن فكرته عن الأطلال فكرة مشوشة على الرغم من حرصه طوال الوقت على تأكيد عدم أهميتها وعدم شيوعها على نحو ما هو متصور عند الباحثين الآخرين (الذين لم يسمهم بالمرة) . كذلك فإن فكرته عن الرثاء والهجاء وعلاقتهما بالأطلال تظل فى حاجة إلى شىء من محاولة التبصر والرؤ ية للعلاقات الممكنة بينهما من جهة ، وبينهما وبين التقاليد الأخرى مثل « الطيف والخيال » و « الشيب والشباب » و « الظعن والخليط » وذكر المرأة دون أى من هذه الموضوعات الأساسية فى بداية القصيدة ذات البعدين متعددة الشرائح على حد تعبير المؤلف من جهة أخرى . إنه يصر - بناء على إحصاءات أجراها ـ على أن الأطلال ليست موضوعا شائعاً فى الشعر الجاهلى (برغم أنها تمثل فى رأيه بداية القصيدة الممثلة للرؤ يا الثقافية المركزية) . وهو ـ فى هذا الصدد ـ يفصل الأطلال عن بقية الموضوعات المشار إليها بالرغم من اعترافه بأن هذه الموضوعات التقليدية هى تجلٍّ للوظيفة نفسها التى للأطلال ؛ أى وظيفة الزمن التدميرية (انظر ص ٢٥ و٣٧٣ و ٤٧٤ ، وص ٤٠٣ و ٤٠٧ و٤٢٢ و ٤٨٩ و٥٦٧ وأخيرا ص ٦٧٠ ـ ٦٧٨) إنه هنا يكشف عن نوع من الهوى ؛ إذ لا يدرك حقيقة بسيطة مؤداها أن القصيدة الجاهلية قد لا تبدأ بالأطلال أو توردها على الإطلاق ، ولكنها قد تبدأ بالظعائن أو الطيف أو الشيب أو المرأة ، وتحمل البنية نفسها التى لقصيدة الأطلال أو النمط نفسه (متعدد الأبعاد ـ متعدد الشرائح) . وأبو ديب لا يبدو أنه يدخل مثل هذه القصائد فى إحصاءاته التى ساقها ليدلل على ضآلة القصائد التى تبدأ بالأطلال فى مواجهة قصائد البطولة (ذات التيار الواحد غالبا) أو قصائد الصعاليك (ذات التيار ذى البعد الواحد ، والشرائح المتعددة أحيانا) . إن الوصول إلى أية أحكام نهائية أو بناء أية استنتاجات بناء على مثل هذه الإحصاءات فى الشعر الجاهلى لأمر محفوف بالمخاطر : أولا ؛ لأن ثمة شعرا جاهليا كثيرا ما يزال مخطوطا (انظر مثلا يحيى الجبورى ، قصائد جاهلية نادرة ، مؤسسة الرسالة بيروت ط . ١ ، ١٩٨٢ ص ، ١٥ ، حيث يشير إلى سبعة وخمسين شاعرا لهم ٢١٩ قصيدة ومقطوعة ، تبلغ عدد أبياتها (٧٧٦٤) منهم المعروف المشهور وغيرهم فى جزء واحد من « منتهى الطلب » الجزء الأول . وانظر الكتاب نفسه) ؛ وثانيا لأن الثقافة المركزية يفترض فيها أنها ثقافة سائدة ، وبالتالى فإنه يفترض كذلك أن يكون الشعر المعبر عنها والداعى إليها أكثر كميًّا من الشعر الذى ينتمى للثقافة المضادة . فلماذا أتعب الدكتور أبو ديب نفسه فى الإصرار على بناء أحكامه على مثل هذه الإحصاءات الناقصة سواء على مستوى المادة الموجودة بالفعل أو على مستوى الفكرة التى ينطلق منها المؤلف نفسه فى تفسير هذه المادة وتوجيهها ؟! وأخيرا فإن دراسة قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى (من منطلق بنيوى كذلك) تكشف عن أهمية هذه القصيدة فى تشكيل وعى الشعراء فى العصر الجاهلى بالعبور الحضارى الذى كان مجتمعهم بصدده من ناحية ، كما تكشف ، من ناحية أخرى عن علاقة قصيدة الأطلال بالرثاء ؛ وهو أمر أنكره أبو ديب بإلحاح غريب على مدى بحثه الطويل[٣] .

٤ ــ يفاجئنا المؤلف من حين إلى آخر ـ على صفحات كتابه ـ بطرح قضايا عامة قد تقلب موازين الدراسة للشعر الجاهلى ، ولكنه يطرح هذه القضايا العامة من داخل ملاحظات جزئية تراءت له بشكل مفاجىء ـ على ما يبدو ـ فى أثناء بحثه فى الشعر الجاهلى . ولقد لاحظ بعض الباحثين المصريين امتداد هذه الظاهرة السلبية إلى أبحاث بنيوية فى الشعر العربى القديم تأثرا بالدكتور أبى ديب على وجه الخصوص .

ولنعطِ مثالاً هنا من كلام المؤلف (ص ٣٢٦) عن غياب زمن الطفولة من الشعر الجاهلي . وعلى الرغم من أن المؤلف يرى أن « هذه الظاهرة من التعقيد بحيث إنني لن أغامر بمحاولة تقديم تفسير لها » ، فإنه يستدرك بقوله إنها ، « دون شك ، تستحق الاكتناه والبحث . وقد تتوقف على فهمها أبعاد أساسية من فهمنا للشعر الجاهلي » . وخطورة هذه الملاحظة تأتي من أن المؤلف قد وضعها في مقابل استخدام فكرة الزمن في الشعر الحديث (شعر سان جون بيرس مثلا) وفي الرواية الحديثة (مارسيل بروست على التحديد) « حيث تحتل الطفولة حيزا بارزا من تجسيد هاجس الزمنية » بعد حوالي ثلاثمائة صفحة يعود المؤلف إلى الملاحظة نفسها (ص ٦١٢) ولكنه - في سياق كلامه هنا عن الزمن في القصيدة كذلك - يؤكد على أهمية المقارنة التي أجراها في مقالة له بين النص الجاهلي بوصفه « بحثا عن الزمن الضائع » ورحلة في الذاكرة تمثل ابتعاثا لقوى الحيوية المضادة للحظة الحاضرة وبين عمل روائي كبير كمارسيل بروست الذي كتب روايته « البحث عن الزمن الضائع » متمحورة حول المحور ذاته تماما (التأكيد من عندي) .

فأنت ترى أن المؤلف قابل أولا بين الكتابة الحديثة (شعر ونثرا) والشعر الجاهلي من حيث عدم بروز زمن الطفولة في الشعر الجاهلي ، ثم ثانيا - في صدد دفاعه عن استخدام الزمن في النصوص القديمة بشكل عام ، وأنها سابقة للنص الحديث في هذا الصدد وبخاصة فيما يتصل باستخدام الزمن في الرواية الحديثة . وعلى الرغم من التناقض في استخدام المعلومة نفسها في سياق واحد تقريبا ، فإن المؤلف يبني على ملاحظته في الموضعين النتيجة نفسها وهي أنها « ينبغي أن تغير كثيرا من تصوراتنا النقدية ، وأن تفرض علينا إعادة النظر في العديد مما نعتبره بديهيا منها » (والهامش هنا يحيل إلى دراسة لجيرار جينيت للزمن في الرواية ؟!) ص ٧٠٥ . والمؤلف يعود إلى التأكيد على هذه النقطة مرة أخرى في كتابه (ص ٦٤١ - ٦٤٢) ولكن باختلاف بسيط هو أنه يمتد بنتيجة ملاحظته إلى أن الربط بين زمن النص الطللي وبين الكتابة الروائية الحديثة بشكل خاص في مرحلة تاريخية معينة ينبغي أن يؤدي - بوصفه اكتشافا من المؤلف ، على حد تعبيره ، « إلى إعادة النظر في هذه المقولة وفي معرفتنا بتاريخ الأدب من جهة ، وبالرواية الحديثة والتراث الإنساني القديم من جهة أخرى . . . لا على تصورنا للنص الجاهلي فقط بل للنص الأدبي بشكل عام » .

كيف يمكن أن تتسق هذه الأهمية المعطاة لزمن النص الجاهلي الطللي في هذه المواضع مع الثورة على هذا النص وتقليص حجمه وأهميته - حتى بوصفه مركزا للرؤ يا الثقافية في الشعر الجاهلي لحساب نصوص الثقافة المضادة في شعر الصعاليك - من قبل المؤلف ؟! لعل هذه النقطة تتضح بعد قليل عند الكشف عن مزيد من التناقضات في عمل المؤلف . ولكنني أجدني مضطرا مرة أرى إلى الإشارة إلى بحثي المشار إليه (وهو خطوة أولى تفيد من كل ما سبقها من خطوات) . في هذا العمل كان لابد - انطلاقا من الفرض الأساسي الذي قامت عليه الأطروحة - من وضع القصيدة الجاهلية (ممثلة في النص الطللي) بوصفها قائمة على تقليد شفاهي في مقابل النصوص الحديثة (الشعر بخاصة) بل والنقد الحديث كذلك بوصفهما متأصلين في ثقافة كتابية . وكانت الأطروحة تذهب إلى أن النص الجاهلي الطللي يمضي نحو التمثل الكتابي للحياة في حين يعاني النص المعاصر من التضخم الكتابي للذات - إن صح هذا التعبير . فحركة كل نص تمضي في الاتجاه العكسي لحركة الآخر . ولكن كلا منهما يطلب ما عند الآخر وإن اختلفت نقطة الانطلاق في الحالين . ولذا تنتفي المطابقة التي يثيرها المؤلف بين الموقفين انتفاء ثقافيا وتاريخيا واجتماعيا وفنيا (انظر المدخل النظري لعملي المشار إليه سابقا ، ص ١) .

٤ - ١ هنا يبدو طموح الدكتور أبي ديب أضخم من قدراته الفعلية في عمله طوال الوقت . وهنا يشعر هو نفسه بهذه الثنائية الضدية في صدد كلامه عن أهم قضيتين في الشعر الجاهلي على الإطلاق : الأطلال والناقة . ففي حديثه عن الصورة الشعرية يقف طويلا عند صورة الأطلال ولكن تفاصيل الصورة تبدو له ملتبسة في أحيان (ص ٦٤٦ - ٦٤٧) وهو ينحصر في معالجتها في حيز ضيق يقتصر على الصورة نفسها وما فيها من طبيعة ضدية . وهو ينتهي أو يتخلص من الصورة (ص ٦٥٨) بإحساسه بوجوب اكتناه « هذه الطبيعة الضدية في وجودها البنيوي ، أي بوصفها مكونا من مكونات النص بأكمله ، من جهة ، ثم في علاقتها بالرؤ يا الأساسية التي ينبع منها النص وبالرؤ ى التي ينبع منها الشعر الجاهلي كله من جهة أخرى » وهذا ما لم يفعله المؤلف مقررا « أن هذا مستوى من العمل يحتاج إلى مجال آخر لإنجازه ، ولذلك أفضل أن أؤجله إلى المرحلة الثانية من هذا البحث » . إن كلام المؤلف - مرة أخرى - عن ضآلة صورة الأطلال كميا في الشعر الجاهلي وإصراره على ذلك إصرارا غريبا يتناقض ضديا كذلك مع هذا الإحساس بالعجز أمام الصورة وتفسير بعض مفرداتها الأساسية في سياق النص كله ! ولا شك أنه مما يحمد للدكتور أبي ديب وعده بأنه سيتقصى « هذه النقطة في المستقبل بقدر كبير من العناية » ، وسوف نعود إلى هذه الملاحظة مرة أخرى بعد قليل .

٤ - ٢ أما الناقة فإن المؤلف في نهاية حديثه عن قصيدة المدح (ص ٥١٦) يلاحظ أن حركة الاندفاع إلى الصحراء تستحق - في جانب منها - دراسة متعمقة . وهو يكتفي بالإشارة إلى هذه النقطة دون تتبع دقيق لأنه - على حد تعبيره - « ببساطة عاجز عن تحديد دلالاتها ضمن البنية الكلية للنص الشعري » . ومجمل الملاحظة أن « الاندفاع إلى الصحراء يتم دائما في عزلة عن الإنسان » ، وفي صحبة الحيوان (الناقة) ذات الطبيعة الملتبسة في صفاتها الأنثوية والذكرية . ويشير المؤلف إلى أن « هذه الطبيعة الملتبسة ، المزدوجة للناقة ، ظاهرة تستحق التقصي » ، . . ، في السياق الذي تتم فيه . لكنها ، في هذه المرحلة من نمو البحث ، تظل شديدة الإبهام بالنسبة لهذا الباحث على الأقل » . يقصد نفسه .

إن الناقة ملمح جوهري في القصيدة الجاهلية (وليست في قصيدة المدح فحسب) . وكان على الباحث أن يركز على فحص هذا الملمح بمثل ما كان عليه أن يركز على فحص صورة الأطلال في السياق الذي تتم فيه كذلك . بدلا من ذلك ، راح الباحث يفسر حركة الاندفاع إلى الصحراء بوصفها فعلا جنسيا فرويديا في قصائد الشعر الجاهلي متابعاً في ذلك ليفي - شتراوس في تفسير أسطورة أوديب تفسيرا فرويديا كذلك . (انظر ص ٣٩٧) بل إن الحصان يفسر كذلك على النحو نفسه (انظر ص ٤٦٩) . إن اهتمام المؤلف بالتفسير الخاص الذي يطرحه للقصيدة الجاهلية جعله لا يستطيع أن يهتم بمسائل جوهرية في

هذه القصيدة من مثل الأطلال والناقة[٤] . وسـوف يتضح تفسيره الخاص فى نهاية هذه المراجعة .

٥ ــ علينا الآن أن ننظر فى فهم المؤلف لمقطع ابن قتيبة المشار إليه من قبل . من الطريف أولا أن المؤلف يمتدح ابن قتيبة لأنه « على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب الرأى المعبر عنه فى مقطعه إلى « بعض أهل الأدب » دون أن يدعى أن هذا الرأى يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهلى كله » (ص ٤٥) . إن الروح السائدة فى كتاب أبى ديب لا تملك - للأسف - مثل هذا القدر من التواضع ، وبخاصة فيما يتصل بنسبة الرأى المعبر عنه فى كثير من الأمور إلى نفسه ، حتى ولو كان هذا الرأى قيل من قبل المؤلف واطلع عليه المؤلف (ولكن بالطبع بعد أن وصل إليه وحده) . إن الاطلاع على آراء الآخرين القدماء والمحدثين فى الموضوع مسألة جوهرية لمن يتصدى إلى الريادة وتأسيس المناهج . أما أن يصل الدكتور أبو ديب إلى مفهوم للاستعارة يتطابق مع مفهوم عبد القاهر الجرجانى لها ولكنه يصل إليه قبل أن يطلع على عبد القاهر، ذاكرا ذلك وهو بصدد بحثه للدكتوراه عن الصورة الشعرية عند عبد القاهر[٥] ، فهذا أمر يثير الالتفات ، وبخاصة حينما يتكرر بعد ذلك عند نفس المؤلف فى زعمه نحو تأسيس منهج جديد لم يسبقه فيه أحد لا فى الشرق ولا فى الغرب سواء على مستوى النظرية أو على مستوى التطبيق وحجته فى ذلك هى أنه لم يطلع على الأعمال الأخرى فى حينها ، بل بعد أن توصل هو إلى آرائه التى ينسبها إليه بقوة .

والمؤلف يعلى من قيمة مقطع ابن قتيبة بوصفه مفسرا للخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نفسية وباعتبار ملاحظة ابن قتيبة أيضا بنيوية ، « لأنها تعاين بنية القصيدة المفردة لا فى عزلة عن ، بل فى إطار من ، علاقتها ببنى قصائد أخرى فى التراث » (ص ٤٦) والمؤلف ، فى مقابل هذا التقدير لمقطع ابن قتيبة ، يزرى بالدراسات الحديثة حول الموضوع نفسه ؛ لأنها ذات طبيعة منطقية ، ولأنها وقعت فى خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريدج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر فى القصيدة » (ص ٤٦) .

وهنا أمران ينبغى مناقشتها : الأول ؛ رأى أبى ديب فى مقطع ابن قتيبة . والآخر ؛ هو إشاراته إلى المحدثين فى هذا الصدد . وقد تعرض كاتب هذه السطور لهاتين النقطتين فى مكان آخر ؛ فليس ثمة داع لإعادة الكلام مرة أخرى هنا وبخاصة لأن أباديب يعيد نفسه هنا كذلك من حيث الانفراد بآراء متطرفة (مثل تفسير مقطع ابن قتيبة على أسس نفسية والقول بعدم تعليمية هذا المقطع وهو أمر لا يكاد يوافق عليه أحد من الباحثين المعاصرين عربا ومستشرقين) . كذلك فإن إشارات أبى ديب هنا إلى الباحثين الآخرين فقيرة بالفعل (انظر هامش ٢ و ٣ و ٤ ص ٦٨٣ - ٦٨٤)[٦] . (وانظر كذلك ص ١٠٢ - ١٠٣ حيث يندهش أبو ديب من عدم إدراك الباحثين الذين أتيحت له مراجعة أعمالهم الحقيقية التى مؤداها أن ابن قتيبة يصف بنية قصيدة المديح فقط ، والحقيقة أن المرء يدهش لعدم إدراك أبى ديب أن ثمة باحثين غيره أدركوا هذه الحقيقة قبله ولعله لم يتح له مراجعة أعمالهم . والحقيقة أن هذا ليس عذرا للمؤلف وليس حجة له بالمثل) .

٦ ــ تبقى ثلاث نقاط أساسية فى عمل الدكتور أبى ديب تستحق الوقوف عندها ؛ وذلك لأهميتها القصوى فى المنهج المقترح من قبل المؤلف . أما النقطة الأولى فهى علاقة عمل المؤلف بعمل ليفى - شتراوس فى تحليل الأسطورة . والثانية هى علاقة هذا العمل بنظرية التقاليد الشفاهية . وأخيرا قيمة تحليل المؤلف الفعلية للنصوص فى ضوء المنهج البنيوى ، وفى ضوء طبيعة النصوص ذاتها ، وفى ضوء ملاحظات بعض الدارسين المعاصرين لهذه النصوص نفسها .

٦ ــ ١ فيما يتصل بعلاقة عمل أبى ديب بعمل ليفى - شتراوس . لن أبادر - كما يتوقع أبو ديب من الباحثين الآخرين - ببيان مزية عمله وإضافاته إلى عمل ليفى شتراوس . ذلك أننى أرى أولا أن أبا ديب صورة متجسدة لليفى - شتراوس لو قرر أن يدرس الشعر الجاهلى . كذلك أرى أن ليفى - شتراوس نفسه قد ضلل أبا ديب وجعله يقع فى المآخذ نفسها التى أخذها الباحثون المعاصرون لليفى - شتراوس نفسه .

ولنبدأ من بعض التفصيلات كأمثلة لما نقول . إن أبا ديب يبدو مسلما بالطبيعة الطقوسية للقصيدة الجاهلية (وبخاصة ذات البعدين متعددة الشرائح) ولكن هذه البنية الأسطورية للقصيدة والطبيعة الطقوسية لبعض صورها تبدو افتراضا أكثر منها تمثلا حقيقيا فى عمل أبى ديب . وهو فى هذا الأمر يبدو ليفى - شتراوسيًّا أكثر من ليفى - شتراوس نفسه ! وكذلك الأمر فيما يتصل بإفادته من بروب وترتيب الوظائف فى القصيدة (انظر ص ٣٦ - ٣٧ و ص ٥١ و ص ٩٤ و ص ١٠٤ - ١٠٥) . ولعل الملاحظة الإيجابية الوحيدة فى هذا الصدد هى أن أبا ديب يشير إلى المكان فى قصيدة الصعاليك بوصفه صورة نمطية عليا (ص ٥٧٨ - ٥٧٩) فى حين أنه ينفى الطبيعة الطقوسية (الأسطورية) عن قصائد الصعاليك للسبب المذكور منذ قليل . (ص ٥٧٦ - ٥٧٩) . وإشاراته إلى الباحثين الآخرين فى التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى تنحصر من ناحية فى رغبته فى عمل كتاب يتناول فيه المناهج الجديدة فى دراسة الشعر الجاهلى ومنها المنهج الأسطورى (ص ٧ - ٨) ، كما تنحسر ، من ناحية أخرى ، إلى بعض الإشارات - فى استحياء - فى الهامش (انظر هامش ٤٦ ص ٦٨٩ - ٨٩٠ عن رمزية وحدة الأطلال ورمزية وحدة الناقة إمكانا) أو بعض الإشارات إلى أعمال غير مؤثرة فى الموضوع (انظر هامش ١٥ ص ٦٩٩ وهامش ١ ص ٧٠٧)[٧] .

ولعل الملاحظة الإيجابية المشار إليها هنا تأتى فى سياق فهم أبى ديب للأسطورة كما هى مفهومة عند رولان بارت وليس كما عند ليفى - شتراوس[٨] . ولا أشك - بوصفى قارئا لعمل أبى ديب - أنه كان قادرا على مواجهة كل هذا الجدل النقدى حول البنيوية والإفادة منه فى تخليص عمله من شوائب ترسبت فيه بحكم الحماس الذاتى نحو تحقيق شىء فريد فى بابه . ولعله - بوصفه دارسا للشعر - يفعل ذلك فى مستقبل عمله . وإلا كيف يواجه ما ذكره ألبرت كوك (ص ٤ من مقدمة كتابه) أن فائدة إجراءات ليفى - شتراوس الثنائية هى ، فى محصلتها الأخيرة ، مقتصرة على جانب واحد من مجموعة كاملة Corpus من الأسطورة ، جانب يظهر بوصفه أكثر الأشكال تكثيفا وبروزا خلال مرحلة واحدة فحسب من الثقافة ، هى مرحلة العصر الحجرى الحديث ؟! (راجع هنا كذلك نقد سوزان استتكيفتش لهذه النقطة فى

تحليل أبى ديب لمعلقة لبيد وذلك فى مقالتها المعنونة بـ « التفسير البنيوى للشعر الجاهلى : نقد واتجاهات جديدة JNES مجلد ٤٢ عدد ٢ ١٩٨٣) . مرة أخرى نرى أبا ديب يبنى على التنظيم الثنائى الضدى فى تشكيل بنية النص الشعرى نتائج عامة من مثل اختفاء الأطلال من بنية قصيدة الهجاء وقصيدة الرثاء (ص ٢٦) وقد أشرنا إلى ذلك من قبل .

٦ ــ ٢ فيما يتصل بنظرية التقاليد الشفاهية ، يصرح أبو ديب أن هذه النظرية ذات حضور ضمنى يكاد يكون ضديا فى البحث الذى يقوم به ، « رغم أن بعض المفاهيم الأساسية فيه (منهج بارى ولورد تلعب دورها فى بلورة مواقف من قضايا محددة فى الشعر الجاهلى ، وتبقى الامكانيات التى يتيحها قائمة للإفادة منها فى أبحاث مقبلة » (ص ٧) . ولكن أبا ديب يسعى من خلال تحليله لوحدة الأطلال فى معلقة لبيد ومعلقة امرىء القيس إلى إلقاء بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على « بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية ، وبوصف ذلك كله تطبيقا ضروريا على مشكلات الشفهية والتأليف بالصيغ فى الشعر الجاهلى » (ص١١٦) مقيماً كل هذا على أساس استخدام الثنائية الضدية فى تحليله لوحدتى الأطلال فى المعلقتين . وأبوديب يتأدى ـ من هذه الجهة ـ فى موضع آخر (ص ٥٦٤) إلى إظهار قصور نظرية التأليف الشفهى عن تفسير الظواهر المتعلقة بتأليف النص الشعرى تفسيرا شموليا . وهويبنى هذا الحكم على أساس غياب الثنائيات اللفظية والضدية ، باستثناء ثنائية الأنا/الآخر (البطل/الخصم) من نص البطولة ، غيابا باهرا .

والحقيقة أن ذكر أبى ديب لنظرية التقاليد الشفاهية هنا يشف عن قصور فى فهمه للنظرية نفسها ؛ لأن النظرية تربط بين الجماعية والإنشاء الشعرى . ونص البطولة ـ برغم فرديته ـ يستخدم « صيغا » و« موضوعات » بعينها مما يؤكد خلفيته الشفاهية . وهذا هو ما قاله أبو ديب ـ دون تحديد أو قصد ـ عندما ذكر توسط هذا النص بين النص المركزى (ذى الثنائية الضدية) والنص الصعلوكى (الذى لا يعدم ثنائية ضدية كذلك) .

وعلى الرغم من أن أباديب يقبل مفاهيم بارى ولورد حول الرواية وانتفاء مفهوم النص الأصلى قبولا مبدئيا (انظر ص ٧٠٣ هـ ٤) فهو يكشف عن عدم اهتمام حقيقى بالنظرية عندما تبدو متعارضة مع أفكاره حول زمن السرد فى النص الجاهلى (انظر ص ٦٤١ ـ ٦٤٢ وقد أشرنا إلى هذا الموضع من قبل عندما لاحظنا ربط المؤلف بين النص الجاهلى والنص الروائى الحديث ـ انظر كذلك هنا ص ٥٩ و هـ ٢٠ ص ٦٨٧ وص ٦٤ و هـ ٢١ من الصفحة نفسها) . إن أباديب يفاجئنا فى كل هذه المواضع بإثارة أسئلة وطرح إجابات تكشف عن عدم اهتمام حقيقى بالموضوع . ومما لا شك فيه أنه أذكى من أن يضحى بأسئلة حقيقية من خلال إجابات عنها الهدف منها هو تأكيد أطروحته التى تبدو لا صلة لها بنظرية التقاليد الشفاهية . لقد كان بإمكانه ـ وقد تحمس لترجمة دراسة لنظرية التأليف الشفهى عند بارى ولورد ولدى عدد من الباحثين الذين استخدموها فى تحليل الشعر الجاهلى (ص ٧ ـ ٨) ـ أن يؤصل حوارا بينه وبين هؤلاء الباحثين يخرج منه بنتائج محددة يقبل فيها من النظرية ما يقبل ويرفض ما يرفض ، ولكنه آثر تجاوز هؤلاء الباحثين وأهمل جهودهم والتعديلات التى اقترحها بعضهم على النظرية الشفاهية لكى تناسب تطبيقيا الشعر الجاهلى(٩) .

٦ ــ ٣ ــ ١ وكان طبيعيا أن تنعكس كل هذه الملاحظات على عمل الدكتور كمال أبو ديب فى الجانب التحليلى للنصوص . ولأعط مثالين مختصرين : الأول ؛ من تحليله لعينية أبى ذؤيب الهذلى بوصفها « بنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد » وقد أعطاها المؤلف عنوانا جديدا هو « رعب اليقين » (ص ٢٠٧ ـ ١٢٤) . والتحليل يعكس حقا سلبيات العمل كله المشار إليها من قبل . وقد أظهر أحد الباحثين المعاصرين هشاشة تحليل أبى ديب للعينية من خلال تقديم تحليل آخر ، يسعى إلى الكشف عن بنية عميقة للنص تتمثل فى حس المقاومة داخل صورها التى تدور فى إطار من التسليم بحقيقة القدر وحتميته . وقد كان هذا الإطار بمثابة المعنى النثرى والمباشر للعينية الذى استسلم له أبو ديب ، كما استسلم له دارسون آخرون من قبله للنص نفسه ، على نحو ما يذهب الدكتور محمد بريرى صاحب الدراسة المختلفة للعينية(١٠) . وقد أظهر الدكتور بريرى كيف كان اهتمام الدكتور أبى ديب بالأحداث فى العينية وجعلها أهم عناصر البناء ، وذلك على حساب عنصر اللغة ، مؤديا إلى نقل مركز ثقل القصيدة من مكانه الطبيعى ، أى فكرة المقاومة إلى مكان آخر (يقينية الموت) ، وبالتالى اختل البناء على يديه(١١) .

٦ ــ ٣ ــ ٢ والمثال الآخر يأتى من تحليل الدكتور أبى ديب لقصيدة ثعلبة بن عمرو العبدى (ص ٤٨٥ ـ ٤٨٩) وقد ذكر صورة الطلل الدارس/النص المكتوب فى موضع آخر من كتابه (ص ٦٤٧ ـ ٦٤٩) . ويكرر أبوديب الفهم نفسه لبنية النص حتى عندما يكون فى هذه الحالة منجليا عن حس واضح للمقاومة من قبل الإنسان للمصير المحتوم « الموت » . إنه ، بدلا من ذلك ، يتصور فى هذه البنية غموضا (واضح أن مصدر الغموض هو ارتفاع حس المقاومة فى نص ثعلبة عما فى نص أبى ذؤيب وهذا أمر لا يستقيم مع رؤية أبى ديب للمسألة) . وتأتى بعض صور الطلل لتعقد المسألة أكثر لأن تفسيرها فى ضوء رؤيته السائدة للشعر الجاهلى وبنى قصائده التى لا حصر لها يكون أمراً « غامضا» بدوره .

إن الاهتمام بلغة النص (وهو حقاً ما لم يفعله أبو ديب هنا) جدير بإضاءة النص وتفسير علاقات أجزائه وصوره وليست الرؤية المفترضة (أو المفروضة) . وإننى لمضطر أخيرا إلى الإحالة لعمل المشار إليه (ص ٢٧٦ ـ ١٨١) حيث أتناول هذه القصيدة (قصيدة ثعلبة بن عمرو) بوصفها مثالا جيدا لعلاقة الأطلال بالرثاء ، وقارن تحليل بآخر لقصيدة لأوس بن حجر تلتقى ابتداءً مع قصيدة ثعلبة،ولكنهما تفترقان بسبب من تغيير فى استخدام وحدة الفرس والناقة فى كل منهما (ص ١٨٨ ـ ١٩٣) .

٧ ــ أما الملاحظة قبل الأخيرة فهى تتعلق بهذا الهاجس الذى ظل ينازع ويناوش الدكتور كمال أبو ديب على طوال صفحات كتابه الضخم . ويتبلور هذا الهاجس فى تقرير المؤلف فى « إشارة ختامية » « إن اكتشافنا لطبيعة البنى السائدة فى الشعر الجاهلى يمكن أن يشكل مصدرا أساسيا لفهم البنية الاجتماعية فى أبعادها الثقافية ، والاقتصادية (الطبقية بشكل خاص) والسياسية » (ص ٦٦٣) .

ولعله يكون قد اتضح من خلال الملاحظات السابقة سر تنامى هذا الهاجس أو قل إصرار المؤلف على بلورته فى هذه الصورة . إن الدكتور كمال أبو ديب يؤكد هذه المسألة بأن يترجم جزءاً من دراسة بورديو P. Bourdieu عن « القوة الرمزية » . ولكن حتى هنا يؤكد المؤلف على سبقه إلى هذه الأفكار للأسباب نفسها المذكورة فى حالات سابقة مشابهة غالبا . فالباحث الحقيقى ليس نبتاً شيطانياً على نحو ما يصر الدكتور أبو ديب على تصوير نفسه .

وإذا كان بورديو يؤكد على تركيز الماركسية على الوظائف السياسية للأنظمة الرمزية ، وإذا كان ما يقوله بورديو عن هذه الأنظمة يحمل علاقة واضحة بين نمط تأثير البنى فى الشعر الجاهلى ، فإننا ينبغى ألا نبحث دائما إلا فى شعر الصعاليك والخوارج بوصفه النموذج للثورة (الماركسية) التى تقاوم ضغط الأيديولوجية السائدة . هذا ما يقوله المؤلف تقريبا . ولكنه يشعر بأن هاجسه أصبح واضحا أكثر مما ينبغى فقال فى آخر سطور كتابه « . . بيد أن ذلك كله يقودنا بعيدا عن الشعر الجاهلى ويدخلنا فى مسافات أكثر تشابكا وتعقيدا واحتداما بالتناقضات » (ص ٦٦٩) وهو يوقف تساؤلاته حول التفسير « الماركسى » للتاريخ العربى الإسلامى من هذا المنظور ، منتظرا مجالا أرحب لإعادة طرحها بدرجة أعلى من الدقة والعمق والشمولية : « على مستقبلا يأتى فيسمح بتطوير مثل هذا التحليل فى بحث مستقل » ولا أدرى إذا كان أبو ديب يطمح فى تطوير أفكار أدونيس فى « الثابت والمتحول » إلى مدى أبعد وأكثر حداثة وثورية أم أنه سوف يؤكد أنه بدأ تفكيره واهتمامه بالموضوع فى الستينيات أى قبل أن يكتب أدونيس أطروحته المعروفة ! لا أظن أن ثمة عيبا فى محاولة أى باحث فى تفسير الشعر الجاهلى والإسلامى من أى منظور يرتئيه ، ولكن فى حدود المنهج العلمى الذى يسمح بقيام جدل مناقض يكوّن على الأقل « ثنائية ضدية » معه ، ويأخذ منه ويعطيه . كنت أتمنى ألا يكون صوت الدكتور أبو ديب أعلى مما أستطيع أن أصغى إليه ، وإننى لأرجو ألا يكون صوتى أخفت مما يستطيع الدكتور أبو ديب أن يلتفت إليه .

٨ ــ الملاحظة بعد الأخيرة هى الأخطاء المطبعية الكثيرة التى تعوق القارىء فى كثير من الأحيان عن الاستمرار فى القراءة بالإضافة إلى نسيان بعض الأشياء من مثل بيت ناقص من قصيدة للمرقش (ص ٤٣٧) ، وثلاثة نماذج غير موجودة فى صفحة (٦٨٠) وعد بها المؤلف ، ويبدو أنها سقطت فى المطبعة .

الهوامش

(١) انظر فَنْ خيلدر . G. J. H. Van Gelder, Classical Beyond the Line, Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem. Leiden, E. J. Brill 1982, p. 16, footnote no. 67 . ودراسة برونلتش بعنوان : Versuch einer literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien, Den Islam, 24 (1937) 201 — 69. وانظر بصفة خاصة هنا صفحة ٢٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر حسن البنا مصطفى عز الدين ، « التحليل البنائى للقصيدة الجاهلية ، دراسة تطبيقية » ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة عين شمس ١٩٨٦ - ص ٢٠٦ - ٢٠٨ .

(٣) انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . ، ص ٥٤ . ٦٨ و ٧٠ - ١٢١ و ١٢٢ - ١٤٢ و ١٧٢ - ١٨٦ . وانظر عرضنا لهذه الرسالة فى فصول ، مجلة النقد الأدبى ، مجلد ٦ عدد ٤ (١٩٨٦) ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(٤) انظر فى هذا الصدد مقالة مهمة لياروسلاف ستيتكيفيتش عن أسماء الناقة ونعوتها فى الشعر الجاهلى Jaroslav Stetkevych "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry" JNES, 45 No. 2 (1986) pp. 89 — 124. وانظر : حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . ، ص ١٨٧ - ٢٠٠ ، جزءاً بعنوان « الشاعر والناقة » . وانظر فى ص ٥٦ - ٦٨ ملاحظات عن دور الناقة فى الأنماط المختلفة لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى .

(٥) راجع كمال أبو ديب K. Abu Deeb, Al- U Jurjani's Theory of Poetic Imagery. Aris & Phillips Ltd, Warminster, Wits (Biddles Ltd - Guildford, Surrey) England 1979, p. 320.

(٦) انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . ، ص ٩٥ - ١٠٦ ، حيث يعرض لمشكلة النسيب فى النقد العربى القديم والنقد المعاصر .

(٧) من أجل الإلمام بمعظم هذه الدراسات انظر عرض رسالة ماجستير عن « المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ، دراسة نقدية » فى فصول ، مجلة النقد الأدبى ، مجلد ٦ عدد ٤ (١٩٨٦) ص ٢٢٠ - ٢٢٢ ؛ وانظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . ، ص ٢٩ - ٣٥ ، حيث يعرض لمدرسة النقد الأسطورى فى القرن العشرين ، ويتأدى إلى إبراز بعض المآخذ التى طرحها الباحثون المعاصرون فى مواجهة تفسير ليفى - شتراوس فى إطار ربط أفكاره بالنقد الأدبى (ص ٣٠ - ٣٤ بخاصة) . وراجع كذلك صفحات ٤٥ - ٤٧ حيث ثمة محاولة لتبين ملامح أعمال المعاصرين الذين عنوا بالوصف الأسطورى للقصيدة الجاهلية .

(٨) أرى أن المسألة سوف تطول إلى ما لا نهاية ولذا أفضل أن أحيل القارىء الحريص على متابعة الموضوع إلى مراجعة جوناثان كلر J. Culler,The Structuralist Poetics وقد أشار إليه أبو ديب فى كتابه ، انظر كلر ص ٤٢ ــ ٤٣ عن أن طريقة ليفى ــ شتراوس فى تحليل الأسطورة غير مرضية لعدة أسباب يذكرها . وانظر نفسه ص ٤٥ ــ ٤٧ حيث يفند كلر طريقة ليفى ــ شتراوس بأمثلة من عنده ومن عند ليفى ــ شتراوس نفسه . وانظر ص ٤٨ ــ ٤٩ عن بيان اختلاف طريقة ليفى ــ شتراوس عن طريق علم اللغة الذى يقيم ليفى شتراوس نظريته فى تحليل الأسطورة بنيويا على نموذج اللغة ــ الكلام عند دى سوسير . وأخيرا انظر ص ٥١ عن أخذ اقتراحات ليفى ــ شتراوس الخاصة بقراءة الأسطورة بوصفها فرضيات لعمليات سميوطيقية يمكن تأسيسها حدسا فى قراءة الأدب . ولعل القارىء يجد متعة فى قراءة الفصل الأول من كتاب

Albert s. Cook, Myth and Language. Indiana University Press, Blomington, USA, 1980.

والفصل (ص ١٣ ــ ٣٦) عن «ليفي ــ شتراوس ، الأسطورة ، وثورة العصر الحجري الحديث» . كذلك يجد القارىء مراجعة جادة للمسألة نفسها على مستوى آخر عند Eric Gould, Mythical Intentions in Modern Literature, Princeton University Press, 1981. وبخاصة الفصل الثاني عن النموذج البنيوي : الأنثروبولوجيا والسميوطيقا ، ص ٨٨ ــ ١٣٥ . والجزء الأول من هذا الفصل بعنوان : «كلود ليفي ــ شتراوس والتحول الأسطوري» (ص ٨٨ ــ ١٠٩) . ولاحظ ص ١١٧ ــ ١١٨ وص ١١٨ ــ ١٢٠ عن مفهوم بارت المختلف عن مفهوم ليفي ــ شتراوس للأسطورة . وهذه النقطة هي التي يبدو فيها أبو ديب متأثرا إيجابيا ــ ببارت ، وذلك في صدد تفسيره لقصيدة الشعراء الصعاليك في ضوء إسقاط الثقافة في الطبيعة بوصفه أمراً ذا وظيفة استعارية . يقول جولد إن الأسطورة عند ليفي شتراوس هي الحل من أجل التوسط ، وعند بارت التوسط نفسه . وهذا مرة أخرى ، مقرر بحدود اللغة . كذلك فإن مبدأ الأسطورة هو تحويل التاريخ إلى الطبيعة ، ولكن هذه الطبيعة ذات سمة إشكالية عالية ، لأنه في اللحظة التي نستخدم فيها اللغة بهدف تحويل المعنى إلى شكل ، فإن هذا الشكل سوف يتضمن كسر التشكيل وتحطيم الذات . بل تفكيكها ــ على حد تعبير ديريدا . وهذا الأمر هو كذلك طبيعة اللغة نفسها . (انظر ص ١٢٢ ــ ١٢٣ عن اتفاق كل من ليفي ــ شتراوس وبارت في الإصرار على التمييز بين الأسطورة والشعر على أساس مبدأ القصد فيهما وتعليق جولد على ذلك) .

(٩) عن هذه النظرية ومن استخدمها في دراسة الشعر الجاهلي والتعديلات التي اقترحها بعضهم انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي . . . ، ص ٤ وهامش ١٤ و١٥ ص ١٣ وهامش ١٨ ص ١٤ وص ٥١ ــ ٥٣ . ومن أجل الوقوف على تاريخ النظرية انظر : John Miles Foley ed., Oral Traditional Literature, A Festshrist for Albert Lord, Slavica Publishers, Inc. columbus, Ohio, USA, 1981.

وبخاصة ص ٢٧ ــ ١٢٢ حيث مقدمة طويلة عن هذا التاريخ ، بل عن النظرية نفسها ومبادئها . وهي بقلم فولي محرر الكتاب .

(١٠) انظر محمد أحمد بريري ، شعر الهذليين برواية أبي سعيد السكري ، دراسة أسلوبية . رسالة دكتوراة غير منشورة (جامعة المنيا) ١٩٨٦ . ص ١٩٦ ــ ٢٠٠ .

(١١) انظر محمد أحمد بريري ، شعر الهذليين . . . ، ص ٢٠٣ ــ ٢٠٤ ؛



مصر
فصول
العدد رقم 4
1 أكتوبر 1997

الرؤية المأساوية فى الرواية العراقية المحاصرة

على عباس علوان*

ـ ١ ـ

يتساءل المثقف العربى عن هذا الذى يحدث للإنسان العراقى وسط هذه الكارثة المأساوية المستمرة التى يعيشها هذا الإنسان منذ عام ١٩٩٠ إلى الآن؛ محاصر من كل الجهات، يتآكله الجوع والرعب والموت ويسحقه الظلم بكل أنواعه، ويدمره العذاب اليومى الدائم وهو يرى قوافل الموت وشواخص الجريمة المستمرة على كل الأصعدة فى حياته. وسط هذا الركام الهائل من الآلام الإنسانية، يتساءل المثقف البعيد عن التراجيديا العراقية:

كيف استطاع الروائى العراقى، وهو يعيش مأساته، أن يقدم نتاجه الفنى؟ وما الرؤية التى ينطلق منها لمعاينة هذا العالم والنظر إليه؟ وكيف تعامل مع هذا الواقع المشوه المرير؟ وكيف قدم شخصياته الروائية وهو يرسمها ويحركها على الورق فى لعبة الكتابة؟

وإذا ما افترضنا فى الأساس أن الفنان هو شاهد عصره الأمين وهو يقف على نهايات القرن العشرين، وهى فرضية صحيحة: فإن الروائى العراقى، فى سنوات الكارثة، قد ارتطم هو ووعيه وخياله، بهذا الوجود ومفردات هذا العالم المرعب الذى نراه. وفى هذا الارتطام كان يحاول أن يجيب عن أسئلة كثيرة جداً تحاصره وترهقه وهو يتحرك بتحرك هذا الواقع المعيش. هذا الفنان المتسلح بحدة الوعى والشعور العالى بالمسؤولية الجماعية قبل المسؤولية الفردية.

وإذا كان الفنان والراوية الشعبى القديم استطاع أن يخلق حكاياته وأساطيره ورموزه ويطمئن إليها وإلى الإجابات التى قدمتها من خلال شخصياته البطولية والإلهية ويسعد بتلك الإجابات التى قدمتها له تلك الأساطير وكل الميثولوجيا القديمة؛ فهل يقتنع الفنان العراقى، فى هذه المرحلة، بهذه السذاجة والبساطة وهو يشكل رؤيته لهذا العالم المعقد

* جامعة بغداد، العراق.

الغريب؟ ومن ثم الاطمئنان وهو يصور واقعه وشخصياته الروائية التى تمتلك هى الأخرى رؤيته المضمرة لهذا العالم؟

إن مصطلح «الشخصية» يختلف اختلافا كبيرا فى مجالات المسرح، وعلم النفس، والأدب؛ إذ إن كلمة الشخصية هى ترجمة للكلمة اللاتينية Persona وكانت تعنى «القناع» الذى يرتديه الممثلون اليونان فى احتفالاتهم وتمثيلياتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية [١]، وعن هذا المصطلح جاء المصطلح الإنجليزى Personality دالا على الشخصية. لكن مصطلح Persona صار يعنى مصطلحا أدبيا بمعنى (القناع الأدبى)؛ أى صار فى النقد الروائى يدل على الذات الفاعلة داخل العمل الأدبى، فتتخذ هذه «الذات» أوجها متعددة ربما كان الروائى نفسه أحد تلك الأوجه [٢].

أما علماء النفس فقد ذهبوا مذاهب شتى وهم يحاولون تحديد «مفهوم» الشخصية وأنماطها ومظاهرها وسلوكها وحركتها الفردية والجماعية وقسماتها الجسدية والنفسية وعقدها وطرق تفكيرها واستجابتها للدوافع والغرائز وردود أفعالها تجاه الأحداث والمحفزات والأخطار [٣]، لكن المهم فى الدراسات الأدبية أنها اتجهت لرصد الشخصية من زوايا ثلاث:

الأولى ـ الشخصية من الخارج ويركز الاهتمام على الجانب الفسيولوجى متضمنا الكيان المادى وجسد الشخصية ومظهرها العام وسلوكها المرئى.

الثانية ـ الشخصية من الداخل ويركز الاهتمام على الجانب النفسى وما يرافقه من مشاعر وعواطف وأحاسيس واتجاهات تفكير يقودها إلى السلوك الخارجى.

الثالثة ـ الشخصية فى وسطها الاجتماعى وحركتها داخل هذا الوسط ومدى فاعليتها أو خمولها والكيفية التى يحدث فيها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها فى الحياة من تجاربها المتعددة. وباختصار شديد، فقد اهتم النقد الأدبى بعالمها الخارجى وعالمها الداخلى وحركتها السلوكية فى الحياة.

وإذ يهتم النقد الأدبى بالشخصية فى الرواية بسبب أنها تكشف عن حقيقة كامنة فى دواخل الروائى الفنان ذاته، أى بما هى محاولة فى معرفة الذات من خلال الآخرين. ولما كان الروائى هو الأقدر على هتك الحجب فى شخصياته الروائية وعنها، فإن ذلك يعرفنا بحقيقة أنفسنا وحقيقة من نعايش وماذا نعايش؛ لأن الشخصية القصصية قد تتكون من مجموعة من الشخصيات الحقيقية التى يصادفها الروائى فى الحياة، ولذلك فهى جزء من الروائى نفسه [٤].

ولسنا فى معرض الحديث عن أهمية الشخصية فى البناء الروائى من حيث تلاحمها العضوى بسائر عناصر العمل الروائى من زمان ومكان وحدث وطرق سرد مختلفة ومدى قدرتها على تكثيف الإحساس بتلك العناصر، وإنما يهمنا أن نتحدث قبل كل هذا عن كونها الأداة الفاعلة لرؤية العالم وبوصفها نموذجاً فنياً ممثلاً للعقل الجمعى للجماعة التى ينتمى إليها الفنان ويعبر من خلالها عن رؤيته للعالم، وهذا الفنان هو أيضاً نموذج متقدم جداً لإدراك الكون والوجود.

وتكاد تكون الرواية العالمية بأشكالها التاريخية والنقدية والواقعية وحتى النفسية تؤكد أهمية الشخصية فى البناء الروائى وتضعها فى مقدمة اهتماماتها، بل تكاد بعض الروايات أن تشكل مايسمى برواية الشخصية [٥]. وحتى جماعة «الرواية الجديدة» أمثال آلان روب جرييه وناتالى ساروت وميشيل بوتور وكلود سيمون الذين جعلوا الشخصية تساوى صفراً أو هى فى عصر التكنولوجيا مجرد رقم إزاء الآلة الحمقاء التى استعبدت الإنسان وحولته إلى أداة، هذا الإنكار للشخصية ودورها عند هؤلاء الكتاب ينطلق من دوافعهم التى تقرر أهميتها فى الرواية، فهم يعترفون ضمناً لا تصريحاً بأهميتها حين يجدونها أداة لكشف قيم العصر الذى أصبح فيه الإنسان مجرد رقم فى خضم الحياة [٦].

وإذا كان د. هـ. لورنس هو الذى قال قديماً «... وأنت لاتستطيع أن تخلق رواية من غير كائنات بشرية» [٧]، فإن لوسيان جولدمان قد أكد من جديد «بأن اختفاء الشخصية فى الرواية يشكل على هذا النحو «نظيراً صارماً» لاختفاء دور الفرد فى وظافة المجتمع الرأسمالى القائم على

التنظيم» [٨]، لكن المهم فى ذلك ما يحاوله الروائى نفسه حين يؤكد الشخصية أو يمحوها، أن لايبدو فردياً ذاتياً كما وضعه إدكارا درايدن بقوله:

الروائى فى القرن العشرين أنانى جداً، مأخوذ بكبرياء زائفة، وإن على الروائى أن يجد طريقاً للتخلص من (الذاتية)... وأن يتعلم كيف يحول رؤياه الشخصية إلى ماهو عام [٩].

ومن المؤكد أن الشخصية فى الرواية «لاتنمو إلا من وحدات المعنى، إنها تصنع من الجمل التى تنطقها هى أو التى ينطقها الآخرون عنها» [١٠].

وبمعنى من المعانى، فإن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية، ولاهو بلاغات دينية أو أوامر إرشادية وعظيمة أو تفكير ذهنى فلسفى صرف، إنما العمل الفنى هو نوع من «الوهم» و «لعبة» على الورق يصنعها الخيال الخلاق يتغير فيه العالم من خلال اللغة واللون والصوت [١١]. ويختلف دور الشخصية فى العمل الروائى بحسب رؤية كل مبدع للعالم والوجود وانطلاقاً من إيديولوجية يعتقدها ويطمئن إليها؛ وبالتالى فهى تنعكس بشكل من الأشكال فى صورة هذا الإنسان الذى يتحدث عنه ويحركها ويخلقه فى الشخصية التى يراها ممثلة لكل ذلك. لكن هذه الشخصية التى تمثل «الرؤية» ليست إلاجزءاً من أجزاء البناء الروائى كله، ترتبط بجملة علاقات إنسانية ووظيفية مع بقية العناصر الأخرى التى تكون علاقاتها بها علاقات عضوية وليست علاقات ميكانيكية.

- ٢ -

خلال السنوات السبع الماضية ١٩٩٠ - ١٩٩٧ صدرت فى العراق مجموعة من الروايات يقارب عددها الثلاثين [١٢]، وقد يبدو هذا الكم - غير الهين - من الروايات مثيراً للاهتمام، وأن يعجب القارئ المتابع لهذه الإصدارات وهى تحاول أن تمثل شيئاً من الفن وشيئاً من الواقع وشيئاً من رؤية العالم؛ أقول «شيئاً» لأن «المأساة» فى حجمها ودرجتها ونوعيتها أكبر من أن يستطيع كاتب بمفرده، وفى عمل فنى واحد أن يقدمها روائياً بكل أبعادها وعمقها وبربريتها. ولذلك، عمد بعض الروائيين إلى اعتماد مشروع روائى مستمر يدور حول الموضوعة المتعددة الوجوه كالذى فعله عبد الخالق الركابى فى ثلاثيته (الراووق) و(حين يحلق الباشق) و (سابع أيام الخلق)، وكالذى يطرحه طه حامد الشبيب فى رباعيته (إنه الجراد) و (الأبجدية الأولى) و (مأتم الوعى) و (السماء فوقها الأرض) [١٣].

وحيث يجد الروائى نفسه محاصراً بحجم المأساة وديمومتها ووحشيتها، فإنه يهرب إلى الماضى البعيد عن الواقع الحالى، كالذى فعله محمد شاكر السبع فى روايته (المقطورة) حيث حاول رصد الواقع العراقى فنياً فى حركة السنوات التى مهدت وسبقت وعايشت ثورة العراق فى تموز ١٩٥٨. ولذلك، فإنه لم يستطع أن يصور الواقع المأساوى الحاضر إلا من خلال إدانته له جملة وتفصيلاً، وإدانة المرحلة التاريخية والسياسية السابقة التى صنعت هذا الواقع المعيش الآن. وكأن الكاتب يريد أن يقول للحاضرين جميعاً «ذوقوا ما صنعته أيديكم فى الماضى»، لذا فهو يختتم روايته بنوع من النبوءة الممهدة للواقع الآن. فهو يقول على لسان «نعيم» بطلها المركزى جملة خطيرة وأساسية يختتم بها رواية المقطورة كلها:

رفع نظره إلى السماء. كانت غيوم بيضاء بحافات داكنة قد اشتعلت بضوء أحمر متوهج كالدم. كان نصف قرص الشمس تحت الأفق. قال ونظره مزروع فى الضوء الدامى للغيوم: كم من الزمن العصيب سيمر بنا [١٤].

ومر الزمن العصيب واستمر.. وقد تتخذ هذه الرؤية المأساوية شكلاً آخر من أشكال التعامل مع الواقع بماضيه البعيد أيضاً، وليس هذا الواقع المتحرك الآن كالذى جاءت عليه رواية مهدى عيسى الصقر (أشواق طائر الليل) التى كانت بعيدة عن هذه المرحلة، وكأنها تشكل السيرة الذاتية لمأساة الشاعر العراقى الكبير بدر شاكر السياب ومحنته فى هروبه وجوعه ومرضه. والسياب والروائى مهدى عيسى الصقر صديقان ينتميان إلى شريحة اجتماعية واحدة كونتها سنوات الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، وقد جمعتهما الماركسية والمذهب الإيديولوجى الواحد وما يمثلانه من ثقافة وفكر وانتماء إلى شريحة البرجوازية الصغيرة المثقفة. لكن

الصقر كان يريد أن يثير موضوعة «المثقف الهارب من الوطن» وهو مكره وقد هاجمته الكوارث والمحن والأمراض وفساد الحكم والشرطة:

ـ لماذا تركت وطنك؟

سألته وهي تجلس بجوار سريره.

ـ قلت شعراً لم يعجب رجال الملك فطاردوني.

ـ ماذا قلت؟

ـ الكلمات وحدها لم تكن تعني الكثير، إنما الجو العام، حشود من الناس يعبرون عن غضبهم في شوارع بغداد والمدن الأخرى، كنت تحسين السخط في ذرات الغبار المتطايرة من تحت الأرجل!

رأت عينيه تومضان وهو يتذكر:

ـ كانت أياماً مليئة بالغضب وبالأحلام الكبيرة(١٥).

هذه هي الرؤية التي نفذ من خلالها الروائي ليصور حركة الماضي حين كان النضال ضد السلطة الملكية أمراً مشروعاً وبطولياً أيضاً! لكنه الآن صار «حلماً» من الأحلام.

أما الشاعر وشخصيته، فقد مثل «النهاية المأساوية الكاملة» بوصوله إلى الموت وهو في أعلى درجات الوعي، وبذلك فقد انحل إشكال الغربة وكل مشاعر الألم والحزن والمرض:

وقفت تتأمل وجهه ذاهلة. لحظة طويلة ظلت واقفة تنظر إلى الوجه المستكين. بدا وجهه خالياً من أي تعبير عن الحزن والألم، بدا كأنه يبتسم، تنهدت بارتياح من أجله، إذ أصبح ـ أخيراً ـ محصنا ضد الأذى. لن يعذبه صدود امرأة بعد الآن وبوسعه أيضاً أن يعود إلى وطنه دون خوف(١٦).

بهذه الجملة يختتم الصقر روايته، فليس للمثقف إلا النهاية المأساوية «الموت» ليعود جسداً ميتاً إلى وطنه متخلصاً من عذاباته الداخلية وأذى العالم وعدوانيته. ولكن إما أن يحقق كامل فرديته وأحلامه وأشواقه أو أن يترك ذلك كله ليموت (إما الشيء كله أو لاشيء) كما يقرر جولدمان(١٧).

وهكذا يكشف الصقر عن (رؤية) جيله كاملة، هذا الجيل المحاصر الآن، وهو يحلم بنضاله القديم، ولايستطيع بذروة وعيه أن يقبل هذا الواقع، إنه يرفضه ويدينه؛ وبذلك فإن جيل مهدي عيسى الصقر وبدر شاكر السياب هو جيل البياتي وبلند الحيدري وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي، من خلال (أشواق طائر الليل)، إنما يمثل العقل الجمعي لهذا الجيل ولايكشف عن وعي فردي للكاتب بالضرورة. وهكذا أسقط مهدي عيسى الصقر تجربة الماضي على الحاضر في محاولة تقديم الرؤية المأساوية للمثقف العراقي المغترب أو المحاصر.

أما ميسلون هادي في روايتها القصيرة جداً (العالم ناقصاً واحد)، فقد تعمدت سحب الماضي ودمجه في الحاضر مباشرة دون قطع أو ارتداد، فالعائلة المكونة من الأب والأم تفقد ابنها الطيار في الحرب العراقية الإيرانية. لكن شكوكاً تحوم حول تحقق وفاة الابن، فالأوراق الرسمية التي عثر عليها الأب فوق القبر تؤكد اسم الطيار الابن، لكن الملابس العسكرية الموضوعة على القبر أيضاً كانت غير ملابسه التي اعتادها، كما أن تشابها مع طيار آخر «يقال إنه في الأسر» في الملامح والشكل والرتبة كانت كلها محفزات لبقاء (الأمل) في أن يكون الأسير هو الابن وأن يكون الشهيد هو الآخر. وقد مرت سنوات ثلاث، وهاهي الأيام السوداء تعود، وأيام القصف المرعب لبغداد، كما كان في تلك الحرب المأساوية حرب الخليج الأولى، تعود في قصف حرب الخليج الثانية. وهاهي المأساة تتجدد في عيون الأم والأب:

الرتبة نفسها.. العمر نفسه.. والشكل نفسه أيضا؟! ثم قال لها بصوت عال وهو يعيد الصورة:

ـ يرجع بالسلامة إن شاء الله.

ثم غادر الغرفة الباردة جدا على عجل ومضى إلى سيارته وهو يحس إحساسا غريبا وجارفا بأن

نمو الأحياء أخذ يتسارع أكثر فأكثر حتى أصبحوا جميعا أمواتا فى عينيه.. ثم تسارع أكثر حتى تساوى الجميع فى الموت ثم أكثر فأكثر حتى أردى بكل شئ إلى الفناء... وعندئذ أحس بأن انتزاع مزقة لحم من مملكة الأشلاء الأرضية هذه ليست شيئا بذى بال وأن تبادل المصائر لم يعد شيئاً ذا أهمية لأى من الاثنين (ابنه والطيار والشبيه الذى قيل إنه فى الأسر) وأن عليه أن لايعود إلى هذا البيت مرة أخرى ويطوى الموضوع بأكمله مرة أخيرة وإلى الأبد [١٨].

هذه مشاعر الأب، وهو يعيش فى حاضره استمرار المأساة، فقد ذهب الشهيد وانطوى الأمر، لكن المأساة تظل مأساة الناس والوطن تتجدد فى حرب جديدة وقصف جديد وخراب جديد:

ثلاثة وأربعون يوما من الغارات المتواصلة تبدو له الآن كأنها لم تحدث أو أنها قد حدثت ونسيها من شدة هولها أو أنها كانت ثلاثة وأربعين ليلة بنفس الهول والشدة فاختلطت عليه الليالى، ومع ذلك فعندما رفع زجاج النافذة بسبب الغبار ووقعت عيناه على عمال البناء وهم يقفون على الحافات الشاهقة التى نهضت من الخراب اختنق بذات الغصة التى خنقته صباح اليوم الأول من أيام الصيف... وبكى مرة أخرى... من الحزن فى المرة الأولى... ومن الحزن فى هذه المرة.. ومن القهر مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى. [١٩]

وقد يبدو المقطع الأخير فى الرواية باعثا على «الأمل» فى أن تنكشف حقيقة الموقف، وأن يعود الغائب من أهوال الحرب والأسر وأن يكون الأمر كله محض سوء فهم أو خطأ فى الأدلة أو فى الظروف، لكن ميسلون هادى تنهى آخر المقطع نهاية مروعة.. بالموت، النهاية المأساوية الكاملة، بالموت الذى ينتظر الجميع والقبر الذى فتح فمه فاغرا فى داخل الأب وفى أعماقه:

.. إذن، إذن لماذا افترض الرجل الذى سلم له سترة ابنه وبداخلها هويته وقرآنه وأوراقه بأنها تعود إلى الطيار الذى دفن وليس للطيار الآخر الذى أسر؟ وهكذا انبثق الخاطر فى رأى الأب من جديد.. وهكذا زلزلت هذه الفكرة كيانه مرة أخرى لتطبع لها موطئ قدم للأمل الحى الممكن.. هكذا انفتح القبر من جديد.. وسيظل هكذا فاغرا فمه فى رأس الأب إلى الأبد [٢٠].

بهذه الكلمات ينتهى النص، وبهذه الوسيلة يُسقط الروائى العراقى أحداث الماضى برؤيته المأساوية على الحاضر فتتطابق الرؤيتان، وبشكل حاسم ليس للأمل والحياة من جديد من بارقة أو إرهاص.

ـ ٣ ـ

وتتميز أربعة أعمال روائية عراقية فى هذه المرحلة عن بقية النصوص الأخرى بسمات أكثر فنية وأبرع فى المعمار واللغة والبناء الروائى، وأشمل فى التنازل للواقع العراقى المتحرك وسط فوضى الحرب والموت والدمار.

استطاع عبد الخالق الركابى فى روايته المثيرة للجدل (سابع أيام الخلق) أن يبنى نصا ذكيا وحاذقا حين أقام مجموعة من التوازيات بين «الماضى والحاضر» وبين «مدينة الأسلاف والمدينة الحاضرة» وبين «عالم الباطن وعالم الظاهر» وبين «العلم الصلد والباطن الصوفى الحدسى» وبين «المؤرخ والروائى».

وكلها تشكل قضية السيد نور الذى اختفى بطريقة غريبة حين دخل كوخه ولم يخرج منه بعد ذلك ومعه النص الأصلى (للسيرة المطلقية) التى هى الأساس الذى تقوم عليه الأحداث. تلك السيرة التى وجدت مسجلة فى مخطوطات مبعثرة بين الناس، ولكنها مشوهة ومحرفة وناقصة، إلا أن هذه السيرة المطلقية كانت تروى على لسان الرواة الذين راحوا يضيفون إليها ويكشفون للناس عن أحداث أخفاها التاريخ الرسمى المعروف لعشيرة البواشق عن عامة الناس فى مدينة الأسلاف وهؤلاء الرواة هم «عبد الله البصير» و «مدلول القيم» و «عذيب العاشق» و «السيد نور» و «ذاكر القيم»

وأخيراً «شبيب طاهر الغياث» الذى تبدأ به الرواية وبحركته الدائبة للحصول على النص الأصلى للسيرة المطلقية، والذى يتحد صوته فى أحيان كثيرة مع صوت المؤلف أحيانا والروائى أحياناً أخرى.

ومن الواضح تماما أن «الرؤية الصوفية» هى التى سيطرت على عالم النص شكلا ومضمونا. فعلى مستوى الشكل، فإن المؤلف قد أقام بناء النص على سبعة أقسام سمى كل قسم من هذه الأقسام بحرف من حروف كلمة واحدة هى كلمة «الرحمن»، وهى طريقة خاصة بفهم الحروف ودلالاتها ورموزها عند المتصوفة، ثم سمى كل قسم كتاب الكتب، فالقسم الأول سماه «كتاب الكتب حرف الألف ـ إشراق الأسماء»، وجاء القسم الثانى «كتاب الكتب ـ سفر اللام ـ كتاب الآنية»، والثالث «سفر الراء ـ إشراق الصفات»، ثم «سفر الحاء ـ كتاب الهوية»، ثم «إشراق الذات» ثم «كتاب الأحدية»، وأخيرا القسم السابع سماه «كتاب الكتب ـ سفر النون» ولم يعطه اسما محددا وتركه ورقة بيضاء لاكتابة فيها، وهو آخر صفحة فى الرواية، وبذلك ترك مجال «التأويل» مفتوحا لإعادة التاريخ وسرد السيرة المطلقية من جديد، تلك السيرة التى انتهت بالبطل التاريخى «مطلق» الغائب ـ الحاضر دائما على ألسنة الرواة مع أنغام الربابة فى المجالس والمقاهى والتجمعات، حيث اختفى بشكل غريب، مع ما حدث فى «ديرة الهشيمة» من مذبحة رهيبة حين دكت القرية وبيت مطلق بالمدفعية التى أحاط بها المحتلون القرية وقتلوا كل الرجال الذين صمدوا صمودا بطوليا خارقا، دون أن يستسلموا لإرادة الغرباء الذين جاءوا يحكمون الوطن بأدواتهم وصنائعهم ويسرقون خيرات الأرض وجهود أصحابها.

وبذلك ظلت عشيرة «البواشق» رمزاً للتحدى فى وجه الغرباء الأجانب ، وكان مطلق رمزاً للتأثر، وما حدث فى «دكة المدفع» هو السر فى تداول الناس للسيرة المطلقية وإعجابهم الشديد بها. وقد تدخل صوت الراوى العليم مباشرة فى آخر مقطع من النص ليخاطب البطل «مطلق» وهو مسجى ينزف دماءه وروحه فى اللحظات الأخيرة:

«يامطلق»: وهكذا بقيت بندقيتك وحدها تواصل الرمى فى اتجاه الغرب، مستوفية ثمن الدم الغالى قطرة.. قطرة، حتى إذا ما أحالت القذائف القلعة كلها إلى ركام سال دمك بدوره ليمتزج بدماء من سبقوك. ولولا رائحة «الخضيرة» لكان من المحال على النابشين بفؤوسهم فى مابعد الاهتداء إلى بقايا جسده مختلطة بأحجار المفتول الذى شيدته يوما أملا فى أن تحمى به نفسك وذريتك مما خبأ القدر لك من كوارث، ولكن... هيهات... هيهات... فها هو آخرك وقد رجع إلى أولك ليكون كما كان قبل أن يكون، وبذلك آن لى أن أطوى آخر صفحة على اسمك، تاركا لمن سيأتى بعد أجيال وأجيال مهمة تأويل ما بين المبدأ والمعاد، إذ إنه أولنا فى السطور وآخرنا فى الظهور[٢١].

وهكذا أقفل عبدالخالق الركابى الرؤية كلها بالموت والعودة إلى التراب. وإذا كان هذا الموت بطوليا مشرفا، فإن نبض الحكمة الصوفية يأخذ مداه فى الخروج من «مرقعة الصوفى» إلى «زناد البندقية». ذلك هو التاريخ السرى الحقيقى للسيرة المطلقية التى ظلت مختفية فى المكتبات القديمة والمخطوطات المتهرئة وعلى ألسنة الرباب وأصوات الرواة. وإذا كان الركابى قد أفاد من مجموعة نصوص تراثية أدخلها وسط نصه الروائى كـ (ألف ليلة وليلة) ومن كتاب (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل)لعبد الكريم الجيلى المتصوف المعروف، ومن كتاب (فصوص الحكم) لابن عربى، وقدم فى صفحة الرواية الأولى أحد مفاتيحها قولاً لابن عربى «العالم حروف مخطوطة مرقومة فى رق الوجود المنشور ولاتزال الكتابة فيه دائما أبدا لا تنتهى»[٢٢]، إذا كان ذلك قد قصد إليه المؤلف ليغطى نصه الروائى المثير برداء الصوفية وأجوائها الحدسية الروحية، فإن رؤية العالم كانت تتشكل فى المقولة المحددة باستمرار (إما كل شئ أو لا شئ) النهاية المأساوية المحتومة حين يعود الإنسان إلى أصل وجوده، إلى تراب الأرض بعد أن صنع حياته وواقعه، وترك العقل الجمعى ـ لا التاريخ الرسمى ـ يتحدث عن ذلك الصنع والحياة مادام الوجود قائما ومادام الإنسان مقاوما.

— ٤ —

فى هذه المرحلة من مراحل الإنجاز الروائى العراقى ثمة اتجاهات متعددة فى تحديد زاوية «رؤية العالم» من وجهة نظر الروائى نفسه.فإذا كانت النماذج السابقة قد رصدت هذه الرؤية المأساوية من الخارج - إن صح التصنيف - فى سرد الأحداث ومصائر الشخوص، فإن اتجاها آخر يرصد هذه الرؤية من الداخل. وليس المقصود من داخل الشخوص ولكن من داخل رؤية الفنان، بحيث يبدو هذا الداخل متمثلا فى أعماق الشخوص أولا وفى القوى الشريرة التى تجابه هؤلاء الشخوص وتحدد حركاتهم ووجدانهم وعلاقاتهم بالآخرين ثانيا، وبالتالى تحدد مصيرهم؛ ومن ثم رؤيتهم للعالم وللكون والوجود والحياة.

فالروائى الراحل موسى كريدى فى روايته (نهايات صيف) لا يقدم قوى الشر إلا من داخل الواقع العراقى متمثلا فى شخصية «نايف كنعان» التاجر والمرابى ورجل الأعمال الخفية الذى يريد أن يسلب «هناء» دارها، بل يستولى على «هناء» ذاتها وهى ابنة زوجه المطلقة السيرة «وسيلة». وحين تقاومه وترفض مساوماته، فإن صديقتها الجامعية «ساهرة» تختفى من الوجود تماما وبشكل غامض، وتضيع كل محاولات هناء فى العثور عليها، فقد أنهى هذا الوحش حياتها. نايف كنعان هذا «مزور كبير» (٢٣) ذو ماض أسود لا يعترف به، «وغده غامض والمستقبل - فى رأيه - غد غامض لا شأن له به، لأن الحياة حلم مستمر من الملذات لا يقطعه سوى الموت، وامتلاء الروح بالماضى شئ سخيف (٢٤)، وهو «داهية» و«ماكر» بل هو ماهر «فى صيد البشر» (٢٥)، والناس يخافونه ويخافون أزلامه وجواسيسه الذين يتبعون هناء فى مطاردة خفية تحيط كل حياتها فى الكلية والبيت والشارع والسوق وفى كل مكان.

«نايف كنعان» يقتل الناس الذين يقفون ضده وضد رغباته كما قتل «أمين» حين صدمه بالسيارة (٢٦). إنه مريض وحقود ومتكبر، يزرع الخوف فى نفوس الناس ويحيل حياتهم إلى كوابيس مستمرة ومظلمة، شهوانى دنيوى مرعب، إنه باختصار شديد لا يموت لأنه «إبليس - وهل يموت إبليس؟» (٢٧).

وتستمر المطاردة المرعبة مع هناء وبأشكال متعددة بالهجوم عليها فى الكلية وفى السوق أو بتهديدها برسائل مجهولة «إلى هناء عبد الحميد مع التحيات. التوقيع صورة لجمجمة» (٢٨).

وتدخل هناء فى كابوس طويل يعمد فيه الروائى إلى أساليب الغرائبى والسحرى واللامعقول وهو يصور هذه القوى الغامضة الشريرة المدمرة التى تطاردها وتحطم صفو حياتها وحياة الآخرين، حتى استحالت الحياة كلها إلى «كوميديا سوداء» أو «ميلودراما» كما تصفها هناء فى رسالتها إلى أخيها صادق الذى يدرس الهندسة فى لندن:

> تسألنى إن كنا سعداء، ترى أية جملة مفيدة تترجم عذابى. كن مكانى وقل الجواب. تسألنى عن صفو عيشنا.. ما الصفو هذا؟ أكاد أجهله. اسأل الزمان كيف يكون ممكنا أن يرغمك مجنون على الرحيل من منزلك؟ هنا أبدأ من هذه النقطة، هل تريدنى أن أقص عليك خبر المجنون الذى أراد قتلى، وخبر الصياد الذى جعلنى طريدته، وخبر الرصاصة التى زعقت فى الريح ولم تصل إلى الرأس.. ألم أقل لك من أين أبدأ (٢٩).

وهكذا أبدا الواقع المأساوى وقد اختلطت فيه الحقائق بالأحلام والرؤى المرعبة وراحت فى صحوها ونومها تبحث عن صديقتها وزميلتها فى الجامعة «ساهرة» تلك الصديقة الضاحكة:

> ناديت باسمها أكثر من مرة ساهرة.. ساهرة، كنت أسمع نفير الريح يضرب طبلة الأذن وكان الشارع العريض على مرمى يدى يكتظ بدخان وغبار وخشب محترق، وعربات إسعاف، وحبال، وخطباء أنصاف عراة، وسيافين، وصيارفة، وأجنحة لطيور ملقى بها لصق أكياس القمامة، وتوابيت، وعناقيد عنب مهشمة على الأرض. وطبالين، وسحرة بلحى طويلة، يطلقون الأفاعى، وأطفال أضاعوا آباءهم. ومهرجين يمتطون قردة،

وبائعي أغان مجلوبة، ولم أرَ فتيات بلباس العمل أو فتيات بلباس السهرة. واستغربت أن أحدا لم يسألني عما أبحث؟ أو ما الذي أنتظره؟ وساهرة التي كنت طوقتها قبل لحظات وقبّلتها في عينيها تفلت مني وتمضي على عجل. كنت دائخة تماما، أسبح دون تجديف في طوفان من الجلاتين المصمغ فيصعد إلى فمي وأذني ملح غرين وطعم صابون (٣٠).

ويستمر الكابوس، وفي مقاطع أخرى يختلط الواقع بالحلم فترى أباها الذي مات منذ سنوات، يبتسم لها ويطمئنها ويسألها عن سبب مجيئها إلى هذا المكان، ثم يروى لها كيف حكموا على صديقتها ساهرة بالإعدام في (قصر العدل الثالث) بعد أن أصيبت بالخرس والجذام.. وأنه حضر محاكمتها وتنفيذ الحكم، ولكن لم يستطع حتى أن يبكي.. وأنه كان آخر رجل مات خارج (القصر التاسع والثلاثين للعدل) (٣١).

هذا هو الحلم وهو الواقع وهو العالم أيضاً وقد اختلطت كل الرموز، وتلك هي رؤيته المأساوية. إنه «نايف كنعان» الذي يسيطر على هذا العالم فيحيله إلى جهنم لاهبة وشقاء سرمدي، إنه كما وصفته أم هناء «إرهابي وقاتل ودموي لا يضبطه وازع من ضمير» (٣٢).

وفي (نهايات صيف) تكون علاقة هناء بالشاب «ربيع» المهندس قد وصلت إلى مرحلة النضج وقد سمحت لأن تبدو الحياة ـ من خلال علاقة الحب الدافئ ـ أكبر من رقعة الآلام والكوابيس والعذاب. ولم يكن ذلك ليحدث إلا بعد اختفاء «نايف كنعان» من الحياة بشكل غامض أثار مجموعة من الشائعات. قالت هناء:

ربما أنهى حياته بطلقة، تلك إحدى الشائعات، أنا لم أصدق لأن الرجل كان قاسياً، شهوياً، مقبلا على الحياة حد الكفر بنعيمها كما أنه بعيد عما يدفعه لاختيار الموت انتحارا، وقيل إنه قتل خنقا بعد شجار مع أحد أزلامه أو تابعيه. تلك إشاعة أخرى، وقيل هناك من دس له الترياق، تلك شائعات ثالثة، وقيل إنه يعاني تعبا في القلب فمات بعد ليلة صاخبة وذلك أمر محتمل، أما من سيذكر الصحيح فذلك أمر متروك للزمان (٣٣).

وهكذا تغيب الروح الشريرة المهيمنة على الوجود كله بعد أن شكلت رؤية العالم لشخوص موسى كريدي في (نهايات صيف).

ـ ٥ ـ

وهل ستظل الرؤية المأساوية للعالم تشكل نص الروائي العراقي وتحدد قسمات بنائه الروائي؟

لعل الروائي المرموق طه حامد الشبيب في روايته الثانية (الأبجدية الأولى) (٣٤) قد أجاب عن هذا السؤال مع تقدم الزمن. لكن إجابته في نصه الروائي تطفح بالألم ولامعقوليته بوصفه معطى واقعيًا، وهو في الوقت الذي يكتب نوعا من «سيرة» الألم الإنساني فإنه يحاول أن يلغيه بشكل قاطع. لقد استطاع الشبيب أن يبني عالما آخر خرافيا بعيدا عن هذا الواقع العراقي، وهو في الوقت نفسه صورة له، أو انعكاس لصورته الحقيقية، ولكن بشكل فني ماهر.

هذا العالم الذي رآه، هو عالم من الميثولوجيا والخرافة والأسطورة، وقد تشكلت جميعها لتؤكد أخطر القضايا: «الحرية» و«الثورة» و«مقاومة الشر البشري» عبر آلام طويلة لأبطال الرواية الخرافيين ـ الواقعيين معا، إنها نوع من الواقعية السحرية حين يختلط الواقع بالأسطورة هكذا هي رؤية الكاتب.

(الأبجدية الأولى) تمثل ـ في عنوانها ـ تلخيصا مكثفا للمعرفة الأولى منذ بدء البشرية وحتى صيرورتها ضد الشر والطغيان والعبودية. الذكاء في هذه الرواية أنها مبنية على شكل دائري؛ فبدايتها، وفي فقرتها الأولى، هي نهايتها الحقيقية جاءت بإيقاع بانورامي واسع:

على إحدى طبقات الأرض .. وقبل أن تزأر الطبيعة وتهيل التراب والصخور عليها فتتراص وكأنها ظلام أبدي تكدس كالقدر، كان (ستار) يشهد من فوق تل الخمسة الذين كانوا

يسحلون، تكبل معاصمهم سلسلة واحدة. كان
يرى الهواء وقد تشبع برائحة الشواء البشرى
فزكمت أنوف الطير.. كانوا كل ما تبقى مما
كان يتنفس.. حين تبرأت الشمس مما كان
يحدث فغطست فى الأفق ولم تشرق ثانية(٣٥).

هذا هو مفتتح الرواية، وتلك هى نهاية القرية التى تمردت على الطغيان والجبروت ممثلا بالإله «جرن» الشخصية المركزية الذى استطاع أن ينشر الاستبداد والرعب فوق رؤوس كائنات القرى وقرية «آلون» الثائرة بالذات.

هذا الشر الأعظم «جرن» الذى تلفع بثياب الدين الخرافى دخل المعبد للمرة الأولى، حين كان فتى ينوء بماض سيء أسود وذكريات مرة عن صباه الملىء بالخزى والهوان والشنآن، هذا الماضى الذى أورثه الحقد الأسود حتى استحال رغبة مجنونة للقتل والانتقام والموت. وبالمال وخديعة العقيدة الدينية وأساليب الشر والدس والدناءة سيطر على مجموعة أحالهم إلى جلادين يذيقون الناس أبشع ألوان القتل والتدمير والإذلال. لقد أراد الروائى طه الشبيب أن يقول إن النهاية هى البداية وهى دائما متجددة؛ وبذلك يجدد «أمل» القارئ وإن يكن قد أصابه بالإحباط للوهلة الأولى. لقد كان الكاتب يتحدث بصوت الراوية العليم فى كل القصص الصغيرة والحكايات المتعددة التى كانت تشكل نسيج النص بكامله، مستعينا بأساليب عدة كعين الكاميرا السريعة الانتقال والإحاطة بتفاصيل المشهد. وفى ذلك الوصف البلزاكى فى رصد التفاصيل الدقيقة ما منح وقائع الرواية إحساسا ببانورامية الحدث وفجائيته معا، وباستخدام أسلوب «الفلاش باك» ورسم ملامح وقسمات واضحة عن الزمان والمكان مما جعل شخصياته أقدر على الإقناع والإمكان رغم خرافية العالم الذى شكل بناء الرواية الكلى.

هذا الفتى المطعون فى ماضيه صار الكاهن الأعظم «جرن» وصار كل همه أن يحطم أى رأس شامخة تذكره بماضيه الأسود الذى حرص على إخفائه وتثور قرية «آلون» ضده، فتعلن أولا عصيانها الصامت، ثم التمرد على تعاليمه، فإذا بالكاهن الأعظم يبرز أنيابه الحقيقية ليجز رؤوس الجميع حينما رفضت الرضوخ؛ وهنا تجىء المقولة المركزية فى الرواية على لسان أحد الثائرين «بيصار» الذى يخاطب زملاءه الثوار، وقد وضع إصبعه على السبب الحقيقى وراء تلك المأساة: «يا إخوتى.. الظالمون صنائعنا، فلنقطع أيدينا قبل أن تجرؤ على صنعهم.. إن العبد صانع سيده». وتلك الرسالة الأساس فى رؤية الكاتب. إن مأساة القضية تكمن فى «صناع» الأسياد أنفسهم. وبهذا الوعى العالى وبذروته يؤكد الكاتب تلك الحكمة فى مجموعة من القصص والحكايات وسط عالم أسطورى، وهو يروى قصة أول شعب فى التاريخ وقصة كل شعب ثار ضد جلاديه بعد القهر والإذلال والتدمير.

إن رؤية الكاتب لم تتطابق مع رؤية شخوصه، فإذا كانت النهاية هى البداية وقضية الثورة ضد الظلم وطغيان الشر فى الحكام الجلادين، فإن الكاتب قد حدد قضية كبرى هى أن الخطأ يقع فى وعى الإنسان قبل فعله، وبالوعى الخاطئ القاصر تحدث الجريمة، وبالوعى الساذج تتمثل الفاجعة وتتسع، وبالوعى المختل يتحكم الطغاة ويحكمون.

إن رواية (الأبجدية الأولى) تذكرنا، بشكل ما بالملحمة لا بأسلوبها الملحمى من طول أحداث كبرى، ولا فى الآلهة الأبطال وتدخلاتهم فى مصائر البشر، ولا فى السحرى والغرائبى والخيالى، إنها تحوى كثيرا من ذلك، إضافة إلى قضية مهمة فى تفريقها بين «الفن» و«التاريخ»، وقديما كان أرسطو قد فرق بين «الملحمة» و«التاريخ» مفضلا الملحمة وشاعرها على التاريخ والمؤرخين حين قال:

المستحيل الممكن خير وأفضل من الممكن
المستحيل(٣٦).

ومن هنا، فإن طه الشبيب قد استطاع بالفن وحده أن يصور الممكن الإنسانى فى تغيير رؤية العالم المأساوية - بموضوعة التمرد والثورة - إلى رؤية سرمدية تفسر حركة الواقع وتميز قفزات التاريخ عبر آلام البشر ووجوه الواقع المتعددة ذات الندوب والتشوهات. ولعل ذلك ما يبرر الربط المحكم ما بين «الجمالى» و«الاجتماعى» فى الفن والأدب.

هوامش البحث ومصادره:

١ـ محمد عزيز الحبابي، **من الكائن إلى الشخص**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢، ص ٢٥ .
٢ ـ برنارد دي فوتو، **عالم القصة**، ترجمة محمد مصطفى هدارة، القاهرة ـ نيويورك ١٩٦٩، ص ٤٠.
٣ ـ ينظر في هذا الشأن: فرنك ت. سيفرين، **علم النفس الإنساني**، ترجمة طلعت منصور وآخرين، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٧، ص ٣٣٥. وينظر: محمد خليفة بركات، **الاختبارات والمقاييس العقلية**، دار مصر للطباعة ط٢، ١٩٥٤، ص ١٥٨ . وينظر، أحمد محمد عبدالخالق، **الأبعاد الأساسية للشخصية**، بيروت ١٩٨٣، ص ٣٩، ومابعدها.
٤ ـ **عالم القصة**، مصدر سابق، ص ٤٠.
٥ ـ ينظر بدوي عثمان، **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، دار الحداثة، مصر، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٧ .
٦ ـ ينظر «الرواية الجديدة»، مجلة **الثقافة الأجنبية**، بغداد ١٩٩٠، العدد (١) ص ٦ . وينظر : «الرواية الفرنسية المعاصرة»، سامية أحمد أسعد، **عالم الفكر**، أكتوبر ١٩٧٤ ، ص ١٤٦ .
٧ ـ **أشكال الرواية الحديثة**، تحرير واختيار وليم فان أكونور، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد بغداد، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .
٨ ـ لوسيان جولدمان، وآخرون: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ١٢٥ .
٩ ـ انظر: - Edgara - Dryden, Melville's **Thematics of Form**
- **The great Art of Telling The Truth,** Baltimore: The Johns Hopkins Press, p.5.
١٠ ـ رينية ويليك وأوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، ١٩٧٢، ص ١٩٨.
١١ـ ينظر: **حاضر النقد الأدبي**، مقالات في النقد، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ص ٥١ .
١٢ ـ من إصدارات هذه المرحلة: **سعيد في شارع الرشيد** لمؤيد عبد القادر، **وسفر سومر** خزعل الماجدي، **والرجل الآخر** سامي طه، **وسلمى** ناجي التكريتي، **وباب الشيخ** لمنذر ثامر، و **عندما يخسف ظهر الحوت** فاتح عبدالسلام، **وصهوة البراق** عوني الديري، و **ما يتساقط في الجحيم** محمد عبدالمجيد، و **الشاهدة والزنجي** مهدي عيسى الصقر، **وأشواق طائر الليل** مهدي عيسى الصقر، **وبلقيس والهدهد** لعلي خيون، **والمقطورة** محمد شاكر السبع، **ونهايات صيف** موسى كريدي، **والوادي** خسرو الجاف، **وإنه الجراد** طه حامد الشبيب، **والأبجدية الأولى** طه حامد الشبيب، **ورجل في المحاق** غازي العبادي، و **العالم ناقصا واحد** ميسلون هادي، **ومنزل الألم** زعيم الطائي، **وقلوب من الزجاج** مهدي جبر، **والسرداب رقم ٢** ليوسف الصائغ، و **خاتم الرمل** لفؤاد التكرلي و **صراخ النوارس** لمهدي عيسى الصقر، وغيرها من الأعمال. وليس من هدف البحث ، ومنهجه، أن يتعرض لكل تلك الأعمال، وإنما سيتناول نماذج دالة منها على مدى تمثل رؤية الروائي العراقي وفنه.
١٣ ـ صدرت روايات عبدالخالق الركابي الثلاث خلال هذه الفترة، ولم يصدر من مشروع طه حامد الشبيب سوى **إنه الجراد** و **الأبجدية الأولى**، والروايتان الباقيتان مخطوطتان.
١٤ ـ محمد شاكر السبع، **المقطورة** ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥ ، ص ٤٥٩.
١٥ ـ مهدي عيسى الصقر، **أشواق طائر الليل** ـ بغداد ١٩٩٥، ص ص ٦٤ ـ ٦٥.
١٦ ـ المصدر نفسه، ص ١١٠ .
١٧ ـ جمال شحيد، **في البنيوية التركيبية** ط١ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٧١ .
١٨ ـ ميسلون هادي، **العالم ناقصا واحد**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٦، ص ٦٢ .
١٩ ـ المصدر نفسه، ص ٦٧.
٢٠ـ المصدر نفسه، ص ٧٢.
٢١ ـ عبدالخالق الركابي، **سابع أيام الخلق**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤، ص ٣٢٣ .
٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٦ .
٢٣ ـ موسى كريدي، **نهايات صيف**، بغداد ١٩٩٥، ص ١٩ .
٢٤ ـ المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨ .
٢٦ ـ المصدر نفسه، ص١٠٩ .
٢٧ ـ المصدر نفسه، ص ١١٩ .
٢٨ ـ المصدر نفسه، ص ٥٢ .
٢٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨ .
٣٠ ـ المصدر نفسه، ص ٢٢ .
٣١ ـ المصدر نفسه، ص ص ٢٤ ـ ٢٥ .
٣٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٨ .
٣٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٤ .
٣٤ـ طه حامد الشبيب، **الأبجدية الأولى**، بغداد ١٩٩٦ .
٣٥ ـ المصدر نفسه، ص ٥.
٣٦ ـ انظر: Abrams, M.H., **The Mirror and The Lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition**, New York, p. 267.

العراق
الأقلام
العدد رقم 3
1 مارس 1978

الريف في الرواية العراقية

عبد عون الروضان



ان اية دراسة لموضوع « الريف في الرواية العراقية » قد تضعنا امام حقيقة تؤكد ان ما كتب عن الريف في مجال القصة القصيرة كان كثيراً قياسا الى ما كتب عنه في الرواية حتى اذا اخذنا حجم النتاج الروائي العراقي ككل بنظر الاعتبار . ولعل السبب في اختيار الرواية مجالا لهذا البحث يعود الى ان القصة القصيرة غالباً ما تقتصر على رصد مساحة ضيقة من الواقع بينما الرواية هي المجال الاكثر رحابة والتي يستطيع الروائي من خلالها ايجاد العلاقة المتوازنة بين الذات والموضوع ، ونحن اذا استطعنا ان نسمي ما كتبه محمود احمد السيد في روايته جلال خالد عن ثورة العشرين اشارة اوليه الى الريف في الرواية العراقيه فان رواية « اليد والارض والماء » لذنون ايوب تعد بلا شك اول رواية كتبت عن الريف في العراق ..

على ان هذه الرواية لم تتحدث عن الريف عبر معايشة حميمة ولم يكن الهدف منها الا طرح بعض المقولات والافكار التي كان المؤلف يؤمن بها والتي وضعها على لسان ابطال الرواية ابتداء من ماجد رحيم والدكتور حسام الى الفلاحين البسطاء . فجاء الجميع ليتكلموا بلسان واحد هو لسان المؤلف . كما ان هذه الرواية لم تتعمق في مشكلات الريف العراقي خلال تلك الفترة وانما انصب اهتمامها حول ناحية واحدة هي المشروع الزراعي الذي جعله المؤلف همه الاول . وفي عام ١٩٥٢ اصدر حمدي علي روايته « شيخ القبيلة » التي كانت الى جانب مستواها الفني المتدني عبارة عن حكاية سرديه مباشرة وكانت تطرح بعض القيم الاجتماعية السائدة في الريف حينذاك وكان موضوعها يدور حول الحب والزواج وما يتصل بهما من عادات وتقاليد .

وظل الريف العراقي يشغل حيزا لا بأس به في القصة القصيرة التي كانت تتحدث عن الفلاح والارض وعن العلاقات الاجتماعية والانتاجية اضافة الى تناولها الحالة السيئة للفلاح والتي كان الاقطاع يقف وراءها . وحين جاءت ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ اتخذت القصة القصيرة من التحولات السياسية الجديدة مادة حاولت من خلالها ان ترهص بخلق ريف جديد ينعم فيه

الفلاح بحقوقه ولكن لم يكتب اي عمل روائي عن الريف حتى عام ١٩٦٧ حين طلع علينا عبدالرزاق المطلبي بروايته « الظامئون » التي تعد بحق اول رواية عراقية تتحدث على الريف ضمن رؤية واقعية وعبر معايشة حقيقيــه وساخنة لتجربة حية ومؤثرة وكان موضوعها الرئيس صراع الانسان ضد الطبيعة ووقوفه في وجهها حتى النصر وقد جاءت الرواية ذات نفس واضح وكتبت باسـلوب ينبض بحرارة التجربة وتفوح منه رائحة الارض وبـدا الفرق بينها وبين « اليد والارض والماء » واضحا حيث لم تكن الاخيرة تتحدث عن تجربة وكانت مثقلة بالتفصيلات غير الضرورية التي ابهظتها اضافة الى كثرة الاحـداث المفتعلة التي لم تضف الى الرواية اي بعد جديد ولـم تساعد في اكسابها اية علاقة بالواقع، كذلك كانت الظامئون تختلف كليا عن رواية المطلبي الثانية « الاشجار والريح » فرغم ان هذه الرواية كانت تتحدث عن فترة زمنية اخرى من حياة الريف العراقي وكانت ترهص بولادة مجتمع ريف جديد يقوم على التعاون وروح الجماعة الا انها لـم تستطع ان تحقق ما حققته « الظامئون » لاعتبارات فنية بحتة حيث نحا المطلبي فيها منحى تجريبيا بحتا وجرى لاهثا وراء شكل جديد افسد الرواية واثقلها واوقعها في شرك من الحلقات المفرغة والاستطالات والاسـتطرادات والتفرعات . وحتى أن استخدام الزمن جاء مرتبكا ضمن جملة معقدة من التداخلات التي تعتمد التداعي واستخدام الماضي القريب والبعيد ، كل هذه الامور اوقعت الرواية في حالة من الفوضى والارتباك والتعقيد واضاعت المفهـوم التقدمي الذي حاولت ان تطرحه . وانقطع عبدالرزاق المطلبي فلم يصدر رواية ريفية ثالثة ولم يكتب غيره في هذا المجال حتى جاءت ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ وطرحت منهجها الاشتراكي في الريف والذي كان يهدف الى ازالة كل اثر للاقطاع والاستغلال واحلال روح العمل الجماعية محل الروح الفردية في الزراعة المتمثلة في حملات العمل الشعبي والمزارع الجماعية ومزارع الدولة وحينها كتب قاسم خضير عباس روايته « الراحلون » لتتحدث عن الريف العراقي الجديد الذي صنعته الثـورة وكان موضوعها الرئيس يدور حول مجموعة من الفلاحين الذين يتكاتفون سوية ضمن حملات العمل الشعبي لانجاز مشروع الدوّاية الإروائي في رصد جيد لعلاقاتهم الاجتماعيـة بعضهم وفي اطار الواقع الجديد الذي طرحته الثورة . .

هذه الروايات التي تعد على اصابع اليد الواحدة اضافة الى رباعية شمران الياسري (ابو كاطع) .. هي كل ما صدر تقريبا عن الريف في العراق في هذا المجال . ومع ان النتاج الروائي العراقي ما زال في مرحلة غـير متقدمة نسبيا ولم يبلغ ما بلغه في اقطار عربية شقيقة وما زال يتسم بالندرة خلال فترة نصف القرن الماضي ، مع كل هذا فان حصة الريف تبدو قليلة جدا قياسـا الى ما كتب عن الريف في الرواية المصرية مثلا قياسا الى مجمل الاعمال الروائية التي كتبت هناك . فمنذ ان كتب محمد حسين هيكل روايته زينب والدكتور طه حسين رواية دعاء الكـروان والريف في مصر يحظى باهتمـام الروائيين المصريين امثال يوسف ادريس وعبدالحكيم قاسم والشرقاوي وسليمان فياض وغيرهم . وساهمت السينما والتلفزيون هناك في تشجيع الكتابة عن الريف وصرنـا نعرف كل شيء عن ريف مصر : الاقطاع المتنفذ والفلاح البائس والعمدة وشيخ الخفر والمأمور وامام المسجـد والمعلم والناظر وعرفنا من خلال الرواية المصرية مشكلات هذا الريف قبل وبعد ثورة ٢٣ تموز ١٩٥٢ وحكايـة الاقطاع الذي قضت عليه الثورة ثم عاد بوجه جديد ، بينما ظلت صورة الريف العراقي باهته في اذهان الكثيرين في العراق وذلك بسبب قلة ما كتب عنه من اعمال أدبية وقله ما استفيد منه في مجالي السينما والتلفزيون اللذين لم يستطيعا حتى الآن ان يكونا عاملي جذب للكتابة . ومن الطبيعي أن تختفي وراء ذلك مجموعة من الاسباب بعضها. موضوعي يتعلق بطبيعة الريف العراقي نفسه وبعضها ذاتي يتعلق بالادباء فالريف العراقي حتى ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ لم يكن في معظمه غير بيوت متناثرة أو تجمعات سكانية على أساس قبلي تفتقر الى ابسط مقومـات الحضارة ، وكان الاقطاع يقوم مقام الدولة ويحكم هناك حكما مباشرا ويمارس نفوذه بشكل سافر ، يضطهـد الفلاحين ويسلبهم حريتهم وحقوقهم وحياتهم وكان يرى ان من مصلحته ان يبقى الريف بعيدا عن التطورات التي تحدث في المدن او في العالم فكان يخاف فتح المدارس والمستوصفات ، وكان موقف السلطة الى جانب الاقطاع الذي كان يعتبر الحليف الطبيعي لها فكانت تترك لـه حرية التصرف في كل شيء وتنظر الى الامر بارتياح فكان من حصيلة ذلك عزل الريف عن مجمل التطورات الاجتماعية التي كانت تجري في كل مكان فكانت الهوة مخيفة بـين الريف والمدينة ، هوة حضارية واجتماعية ، فتحكمت العلاقات الاقطاعية في الناس هناك وعم الفقر والجهل والمرض وظل يعيش حالة سكونية رهيبة طيلة اربعين عاما ، وقد ادى هذا الامر الى ازدياد هجرة الفلاحين الى المدن هربا من الاقطاع ولم تفكر العناصر المثقفة والمتعلمة التي كانت تفلت من ذلك الاسار في العودة الى الريـف وقطعت كل روابطها مع عالمها الاول . ومن البديهي ان ينعكس وضع كهذا على مقدار ما يعطيه من مادة روائيـة يستطيع الروائي تشكيلها في اعمال روائية جيدة ، فالواقع الساكن لا يعطي الاديب او الفنان وحتى الصحفي تلـك المادة التي يستطيع اعطاءها واقع متجدد ومتطور ، ومن جهة اخرى فان هذا ليس بالامر الوحيد الذي يكمن وراء عدم ظهور ادب روائي عن الريف في العراق ، فالاديب بصورة عامة والروائي بصورة خاصة ، وخاصة اولئك المتحدرون من اصول ريفية والذين آثروا حياة المدينـة على الريف يتحملون جزء كبيرا من المسؤولية فهـؤلاء الروائيون الذين تركوا الريف الى غير رجعة وقطعوا كل

اتصال لهم به لم تعد تهز مشاعرهم وتحرك وجدانهم تلك المآسي التي كانت تحدث تحت ذلك السطح الساكن للريف والتي لم تكن لتحتاج في كثير من الحالات الا الى الذي يفلح في ازالة تلك القشرة الظاهرية ليظهر له الواقع بكل مآسيه وبكل حركته واضطرابه فلجأ الكثيرون منهم الى الشعر الذي هو ايسر سبيل للتعبير عن الذات التي تنامت في ظل المدينة وتضخمت ونسيت كل شيء عن واقعها الاول ولجأ البعض الاخر الى القصة القصيرة باعتبارها الفن الـذي يستطيع ارضاء الذات على الاقل .

ان الرواية الريفية العراقية اذ ترتبط بشكل عام بالرواية ككل فانها في الوقت نفسه تشكل ظاهرة متميزة . فالريف العراقي الذي كان يشكل في مجتمع ما قبل ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ أكثر من ٧٠٪ لم يكن يسترعي الاهتمام الكافي للروائيين على قلتهم ولعل من الممكن القول ان ندرة النتاج الروائي العراقي بصورة عامة ربما تعود الى ندرة النتاج الروائي عن الريف فنحن نرى من خلال استقراء خارطة الادب العربي في مصر وفي مجال الرواية ان اغلب الروائيين المصريين المتحدرين عن اصول فلاحية كتبوا عن الريف قبل ان يكتبوا عن المدينة ولم يقطعـوا صلتهم بالريف نهائيا وكانت كتاباتهم تتسم بالصدق والموضوعية لانها كانت تتحدث عن معايشة حقيقية للواقع وعبر تجارب حية ، فيما نرى ان اغلب الروائيـين في العراق وحتى الذين تحدروا عن اصل ريفي كتبوا أول ما كتبوا عن مجتمع المدينة الذي بهرهم ومن خلال العلاقات السطحية فجاءت اغلب كتاباتهم مثل طفح جلدي لا يحوي في داخله غير الماء ، فيما تحول فريق آخر الى الشعر او الى القصة القصيرة .

لئن كانت رواية « اليد والارض والماء » لذنون ايوب اول رواية تتحدث عن الريف من زاوية موضوعية فانها في الوقت نفسه لم تطرح هذا الواقع من خلال ذاته وانما طرحته عبر علاقته بالمدينة وكانت تركز على مجموعـة من القناعات التي كان المؤلف يؤمن بها والتي اراد لها ان تكون قناعات ابطاله ايضا ، كانت « الظامئـون » اول معايشة حقيقيه لواقع الريف وكانت صميميه في طرحها لهم ريفي يخص منطقة حدودية تعيش في الصحراء حيث يشح الماء وحيث تشهر الطبيعة في وجه الانسان اقسى اسلحتها وهو العطش ، وكانت تعكس حالة انسانية عامة قد تصلح لاي مكان مشابه في القطر او في الوطن العربي او العالم ولم تكن تملك خصوصية التجربة الانسانيـة ولم تستطع الاشجار والريح ان تصل الى مسـتوى « الظامئون » حيث كانت اقل تعبيرا عن الواقع لانهـا حاولت ان تفرض شكلا خاصا في الرواية على مجموعة من الفلاحين البسطاء خلال فترة ما قبل ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ ورغم التحولات الجذرية التي حدثت في الريف خلال السنوات العشر المنصرمة من ثورة السابع عشر من تموز ورغم تبدل الكثير من العلاقات الانتاجية والاجتماعية في الريف وبروز الكثير من الظواهر الجديدة على مساحة الريف العراقي فان احدا لم يكتب عمـلا زاوية اخرى تتسم بالموضوعية والرحابة . كل هذه الامور خضير عباس التي تعتبر اول محاولة جادة للكتابة عن ريف ما بعد الثورة وكانت صادقة في طرحها لهموم مجموعة من الفلاحين عبر علاقات العمل الجديد والتجارب الرائدة التي طرحتها الثورة والمتمثلة في حملات العمل الشعبي واحلال روح الجماعة محل الروح الفردية التي كانـت سائدة في الريف قبل الثورة .

ان تغير خارطة الريف العراقي اليوم واستمرار التحولات الجذرية داخله ، اصبح مادة وسمة لكثير من الاعمال الروائية الناجمة ففي كل يوم تضاف قيم جديدة وتنشأ تقاليد جديدة ، فالآلة دخلت الريف في كل مجـال وتفتت تلك الاقطاعيات الكبيرة وزالت كل مظاهر الاستغلال لتحل محلها المزارع الجماعية ومزارع الدولة واصبـح الفلاح امام مهمات ومسؤوليات جديدة وتغيرت الكثير من قناعاته السابقة ، اصبح الآن يعرف الكثير ولم يعد ذلك الانسان الذي يسيطر عليه الاقطاع ، بل هو اليوم الانسان الجديد الذي يمتلك وعيا جديدا وينظر الى الامور مـن زاوية اخرى تتسم بالموضوعية والرحابة . كل هذه الامور لا تدع مجالا للشك في ان الريف الجديد يستطيع ان يعطي الروائي الكثير من الاعمال الجيدة ولئن كان جيلنا الروائي الحالي لا يستطيع استيعاب هذا الواقع الجديد لبعده عنه وعدم معايشته معايشة حية فان من المؤكد ان جيلا مـن الروائيين الشباب سينهض من اعماق الريف ليكتب بوعي جديد وعن تجربة حقيقية . . وقول كهذا قد لا يقال لمجرد التفاؤل وانما هو محصلة طبيعيه لمـا يجري في الريف الجديد الذي ينعم بمنجزات الثورة ورعايتها غير المحدودة. هذا الريف سيشكل مركز جذب لكثير من العناصر المثقفة والمتعلمة ولا يسمح لها بالافلات من مداره الى مدار المدينة الذي يسحقها ويفتتها ، فلئن كانت امام الاجيال السابقة المبررات لهجرة الريف الى المدينة وهجرة المدن الـى العاصمة فان اغلب هذه المبررات قد زالت تقريبـا في الوقت الحاضر .

من المؤكد ان الكثير من القصص القصيرة قد كتبت عن ريف ما بعد الثورة ولكنها لم تكن بأية حال لتمثـل الوجه الجديد لهذا الريف ولم تستطع استيعاب كـل التجارب التي تحدث هناك بل كانت في معظمها تمثيـلا لحالات معينة ومثل هذه الاعمال لا تستطيع بأية حـال من الاحوال ان تعطي القاريء الحجم الحقيقي للتحولات الجارية في الريف ويبقى العمل الروائي هو الأبقى لانه الاكثر شمولا والاكثر قدرة على استيعاب الواقع بكل ابعاده

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 21
1 أكتوبر 1985

الزمان والفناء في الشعر الجاهلي

عبدالإله نبهان

لا وجود الا بالزمان ، والزمان سر التناهي
فكل وجود لفناء ، ولكن الفناء تحقق الامكان
وكل تحقق فعل ، والفعل هو الخلق ،
فالتناهي اذن خلاق

الزمان الوجودي
١٥٣

من المعلوم أنه لم تكن للعرب في جاهليتهم فلسفة نظرية مجردة مسطورة، وكل ما نعرفه عن ذلك بعض الآراء العابرة التي لا تشكل بالنسبة الينا ارثاً تراثياً هاماً كايمانهم بالدهر واتخاذهم الأوثان واسطة تقربهم الى الله زلفى ، أما عن نظريات لهم متكاملة ومجردة حول الموت والحياة والزمان والأخلاق والسياسة فلا أثر لها فيما وصل الينا · ولكن أيعني ذلك أنهم لم تكن لهم مواقف وآراء في هذه المسائل ؟ ·

الجواب : بلى ، كانت لهم مواقف ولكن لم يعبروا عنها على نحو نظري مجرد ،وانما عبّر عنها شعراؤهم بأساليبهم التصويرية ،ونفذوا من خلال تصويرهم الى التعبير عن دقيق المجردات الذهنية واللمحات الروحية والأحاسيس الانسانية في نزعاتها المتناقضة المتصارعة · وان تتبُّع مظاهر التعبير عن الزمان والاحساس به في شعرهم ليمتعنا بسبر وجداني عميق رائع عاش العربي مشدوداً اليه ·

ومن الطريف أن ترتبط فكرة الزمان بالموت والفناء ، وليس هذا غريباً فالموت نهاية ولولا الاحساس بالنهاية لما كان هناك احساس ووعي بشيء اسمه الزمان(١) ·



والزمان فكرة مجردة ، اختلف أصحاب الحدود في حده(٢) ، ومن أمثلة حدودهم قول أبي العلاء المعري : « الزمان شيء أقل جزءمنه يشتمل على جميع المدركات ، وهو في ذلك ضد المكان لأن أقل جزء منه لايمكن أن يشتمل على شيء كما تشتمل عليه الظروف »(٣) واختلف المحدثون في تحديد الزمان وقسموه الى زمان ذاتي وجودي ، وزمان فيزيائي ، وزمان فسيولوجي وزمان مطلق وآخر نسبي(٤) وهذه أمور أشرنا اليها ولا تهمنا كثيراً في ذاتها الا من حيث تعبير الجاهليين عنها بأساليبهم ،فهم لم يبحثوا في ماهية كل زمن من هذه الأزمنة ولم يحاولوا وضع حد أو تعريف وانما صوروا احساسهم الانساني بالزمان ، بنهر الحياة المتدفق الذي لا تشغل حياة الانسان الفرد في عبابه أكثر مما تشغله لمعة برق خاطفة في كبد السماء . فأين تبرز تجليات التعبير عن الزمان والموت ؟

في مطلع أكثر القصائد الجاهلية يقف الشاعر على الأطلال ، يبكي .. يندب .. ينسى الحاضر .. لينتقل بخياله الى الماضي . الماضي المليء بالحياة والحب ، الذي عفا الا ذكرياته ، والشباب الذي ذهب الا بقايا أخباره .. وكذلك هذه الديار التي كانت مسرحاً للسعادة عفت وغشيتها الرمال ثم غسلتها السيول ثم سفتها السوافي واختلفت عليها الفصول . انها تصارع الزمان .. تقاوم الفناء ، تستعصي على الدفن .. كذلك هذا الشاعر الذي عاش حتى سئم الحياة .. لايزال طوداً راسخاً يقاوم ويقاوم على الرغم من تصريحه أنه سئم الحياة .. فالطلل يقاوم الزمن .. والانسان يقاوم الزمن الذي يزحف عليه بالشيخوخة والهرم وعلى الأطلال بالدرس والعفاء .. فالوقوف على الأطلال موقف انساني تجاه شلال الزمن الهادر .. انه تحد لعوامل الفناء ورجوع الى التاريخ الحي في نفس الشاعر .. رجوع الى الشباب الناضر المفعم بالحيوية .. انه سبيل الى لحظات حالمة يقضيها الشاعر في أحلام اليقظة وهو يستعيد ذكرياته البعيدة .. تلك اللحظات التي تمنحه القوة المتجددة والتفاؤل الخصب .. وما أجمل حلم اليقظة .. حلم الذكريات .. الذي صوره زهير بن أبي سُلمى في مطلع معلقته بعد أن عرف دار أم أوفى وأخذ يتخيل الظعائن ويرافقهن من موضع الى موضع حتى وضعن عصي الحاضر المتخيم(٥) . وما أروع تصوير عوف بن عطية(٦) لوقوفه في الأطلال وشعوره بنشوة غامرة جعلته يتجاوز الحاضر الى الماضي الزاهر(٧) :

أمن آل ميّ عرفت الديارا	بحيث الشقيق خلاء قفارا(٨)
تبدلت الوحش من أهلها	وكان بها قبلُ حي فسارا
كأن الظباء بها والنعا	ج ألبسن من رازقي شعارا(٩)
وقفت بها أصلا ما تُبين	لسائلها القول الا سرارا
كأني اصطبحت عقارية	تصعّد بالمرء صرفا عقارا
سلافة صهباء ماذية	يفضّ المسابيء عنها الجرارا(١٠)



ان التفاعل الحي بين الشاعر والأطلال من خلال احساس عميق بالزمان يتطلب النفاذ الى معنى المعنى أي لا يكفي أن يفهم النص من شروح اللغويين وانما يجب النفاذ من خلال هذه المعاني السائدة الى موقف الشاعر وأحاسيسه الكامنة وراء الموقف الطللي ٠٠ هذا الموقف المرتبط باحساس جمعي ومشاعر عامة تجاه الأطلال(١١) ، ولولا هذه المشاعر العامة الضاربة بأطنابها في وجدان الجماعة لما كان على الشاعر كل شاعر أن يقف على الأطلال. فاذا كان للموقف الطللي جانبه الذاتي فانه له أيضاً ما يصله بروح الجماعة ومشاعرها ٠

واذا كان الزمان الذاتي يطول ويقصر اعتبارياً لا فيزيائياً بمعنى أن الاحساس بالزمان يتضاءل في أوقات السرور(١٢) ويغدو ثقيلا ابان الانتظار والهموم ، فان الاحساس بمثل هذا تجلى رائعاً في شعر الجاهليين وعبروا عنه بطرائقهم الفنية المثيرة ٠ فالأسود بن يعفر(١٣) مثلا يعبر عن احساسه بثقل الزمن المقترن بالقلق والخوف والاستسلام على نحو رقيق ومثير ، وأرقه يقترن بالهم الكبير والحزن العميق ، فقد زحف اليه العمى ٠٠ كما نهشت أنياب المنية أصحابه آل محرّق وغيرهم ٠٠ فأصبح كمن فقد علائقه بزمنه ٠٠ انه يشعر بالغربة القاتلة ويتساءل عن معنى الحياة ويتمنى الموت :

نام الخليّ وما أحس رقادي ... والهمّ محتضر لدي وسادي
من غير ما سقم ولكن شفّني ... همّ أراه قد أصاب فؤادي
ومن الحوادث لا أبالك أنني ... ضُربت علي الأرض بالأسداد(١٤)
لا أهتدي فيها لموضع تلعة ... بين العراق وبين أرض مراد
ولقد علمت سوى الذي نبأتني ... أن السبيل سبيل ذي الأعواد(١٥)
ان المنية والحتوف كلاهما ... يوفي المخارم يرقبان سوادي
لن يرضيا مني وفاء رهينة ... من دون نفسي طارفي وتلادي

تأمل هذا الاحساس العميق بمجرى الزمن واقترانه بفكرة النهاية ـ الاحساس الوجودي « الذاتي » بالنهاية ، وانظر كيف يتسرب التعلق بالحياة من خلال الرغبة في الموت على نحو متداخل يلفعه شيء من ضباب وزرقة باهتة وروح استسلام مريبة مبطنة بمشاعر الرفض والتمرد ٠٠ ولن يلبث الشاعر أن ينتقل من الذات الى الجماعات ٠٠ ان الزمن لم ينحت أثلته فقط وانما اجتث أقواماً كثراً ، تنعموا ما شاء لهم النعيم ولهوا ما حلا لهم اللهو ٠٠ ثم دارت عليهم دورة الفلك فاذا كل ما كانوا فيه هباء في هباء وباطل في باطل:

ماذا أؤمل بعد آل محرّق ... تركوا منازلهم وبعد اياد(١٦)
أهل الخورنق والسدير وبارق ... والقصر ذي الشرفات من سنداد(١٧)
أرضاً تخيَّرها لدار أبيهم ... كعب بن مامة وابن أم دؤاد(١٨)
جرت الرياح على مكان ديارهم ... فكأنما كانوا على ميعاد

• • • • • • • •

أين الذين بنوا فطال بناؤهم ... وتمتعوا بالأهل والأولاد
فاذا النعيم وكل ما يُلهى به ... يوماً يصير الى بلى ونفاد



انـه احساس الروح التي تشعر أنها استنفدت طاقتها علـى البقاء وقدرتها علـى الاستمرار فهي تعزي نفسها وتهيئها لتنتقل الى عالم المجهول ٠٠ الى البلى والنفاذ بعد أن عبت من متع الحياة واستمتعت بنضارة الشباب وملأت دنياها صخباً وحيوية وحركة وهي تعلم أنها نفدت وفي الزمان متسع ٠٠

واذا كان الزمان فكرة مجردة فان الشاعر الجاهلي كثيراً ما كان ينفذ اليهـا مـن خلال المكان ، وذلك لسبب واضـح وهو الاقتران الذهني بـين المجرد والمحسوس بين الزمـان والمكان(١٩) ، فمنظر الثلج في بلد ما يدلك على الفصل الزمني الذي يسود ذلك البلد٠٠ ومن هذا المنطلق نرى في الشعر الجاهلي تعبيراً عن الزمان بألفاظ تدل على المكان وبذلك يغدو طول الليل نجوماً كالقطيع يتابع الرعي وقد غاب عنه الراعي في شعر النابغة(٢٠) :

كليني لهمّ يا أميمـة ناصب وليل أقاسيه بطـيء الكواكب

تطاول حتـى قلت ليس بمنقض وليس الذي يرعى النجـوم بآيب

ويغدو الليل عند امرىء القيس بعيراً له أعجاز وصدور ، وتثبت النجوم في السماء بأمراس تشدها الى صم الجنادل(٢١) ،ويستكن تحت هذه الصور الحسية التعبير عن طول الليل وشدة الهم ٠ وهنا عند النابغة وعند امرىء القيس يقترن الاحساس بالزمان بالهم والقلق والخوف ٠٠ ويجب ألا تخدعنا وألا تصرفنا تلك الصور الحسية المتتابعة سواء عند امرىء القيس أو النابغة أو غيرهما من شعراء الجاهلية عن النفاذ الى ما يعتلج تحتها من انفعالات وأحاسيس عاطفية ذاتية وانسانية شاملة ٠

ان التعبير بالصور الحسية طريقة شعرية لا ترتبط بالسطحية ولا بالسذاجة ، انهـا وثيقة الصلة بروح الانسان وملكة الخيال ٠وان التسرع في قراءة شعر الجاهليين أو فهمه فقط من خلال شروح اللغويين يفوّت علـى القارىء ادراك الكثير مـن كنوز الأحاسيس والمشاعر والأشـواق التي تعتلج تحت تلـك السطوح وفي أعماق الانسان ٠٠ وأكاد أقول ان هذه الكنوز لا يصل اليها الا من تمرس بقراءة التراث ٠ لذلك نجد الغرباء عـن التراث سواء من العرب أو من غيرهم يقفون عند السطوح لا يجاوزونها(٢٢) ، ثم يطلقون أحكامهم جزافاً يتهمون ويتعالمون وما أجدرهم أن يتهمـوا أفهامهـم القاصرة وخواطرهـم الكليلة ٠٠ ولو أنهم قرؤوا قصيدة جاهلية واحدة بروح التعاطف والمودة لشاهدوا عجباً من العجب ولشعروا بانبثـاق طاقات الحيـاة وبروز تناقضاتها وبمعاناة الانسان الأصيلة من خلالها ومن خلال محاولة التعبير عن المعاني الدقيقة والعواطف الكامنة ٠

ومعرض آخر من معارض الشعر الجاهلي يتجلى فيـه الاحساس الزماني مقترنـاً بالموت والذوبان على حافة الفناء ٠٠ وهـذا المعرض هو شعر الرثاء سواء أكان رثاء مـن الشاعر لنفسه وذلك اذا أحس بزحف الموت نحوه ٠٠ أم من الشاعر لعزيز فقده ٠٠٠ ولهول الحدث في نفسـه قد يشعر باضطراب نظام الكون والفلك(٢٣) ٠٠ وممـا تجـدر الاشارة اليـه أننا لا نزعم ههنـا أن الرثاء الجاهلي بلغ ما بلغه في دالية المعري ٠٠ لا ، فالبون بعيد وشاسع ٠٠ والأمور تقاس وتقدر في أطرها الزمانية والاجتماعية ٠٠ فطرائق

الجاهليين في التعبير أمام الموت تختلف قليلاأو كثيراً عمن تلاهم ، ولكنها في نفاذهاتلامس النفس الانسانية مهما بعد بها العهد ٠٠ تأمل هذين البيتين القديمين(٢٤) :

قالت عميرة ما لرأسك بعدما ... نفد الشباب أتى بلون منكر
أعمير ان أباك شيّب رأسه ... كرّ الليالي واختلاف الأعصر

فالشاعر ههنا يحس بفعل الزمان وبمدى عمق تغييره للانسان سطحاً وعمقاً ٠٠ ولكن الشاعر اكتفى بالاشارة الى أبرز معالم هذا التغير من الناحية الحسية فخص الشيب بالذكر ، ولا يعني هذا أنه صرف الذهن عن الأشياء الأخرى ، لكنه بذكره للشيب أوحى بكل ما يمكن أن يقترن به من ضعف ووهن واحساس بقرب النهاية ٠٠ ولأمر ما قال نقادنا القدامى ببلاغة الكناية وبأن التعريض أشد وقعاً من التصريح وأن الاشارة أبلغ من العبارة ٠ ويمكن أن نتأمل عبارة « نفد الزمان » لندرك التصور النسبي للزمان ٠٠ فالزمان لا ينفد ٠٠ ولكن عندما نفد عمر الشاعر أو كاد فقد احساسه بالزمان وامتداده وجعل نهايته مقترنة بنهاية الزمان ٠٠ وكأن مقياس الزمن عنده هو وعيه به ولهذه الملابسة جعل الزمان ينفد ٠

وبعض شعراء الجاهلية رفع عقيرته بالسأم من الحياة ومن تتابع الليالي والأيام، لقد مل التكرار وتاق الى التخلص منه ،وكأنه يتعجل النهاية ويتمنى أن يغرق في بحر الأبد استمع الى المستوغر بن ربيعة(٢٥) وهو شاعر قديم عمّر طويلا :

ولقد سئمت من الحياة وطولها ... وازددت من عدد السنين مئينا
مئة أتت من بعدها مئتان لي ... وازددت من عدد الشهور سنينا
هل ما بقا الا كما قد فاتنا ... يوم يكر وليلة تحدونا

وعلى الرغم من ظاهرة الحساب فان القارىء يمكنه أن ينفذ الى مشاعر الملل من الرتابة والتكرار والى استواء الماضي والمستقبل لديه ٠

والزمن لدى الجاهليين كثيراً ما يتخذ دور المفسد فهو في تطاوله وامتداده يفسد الأطلال كما يفسد هيئة الانسان ٠٠ واذا كان صالحاً في مرحلة ما فانه لا يلبث أن يفسد ما أصلحه ، وهذه ظاهرة عامة في أشعارهم وقديمة ، فمما يروى من قديم الشعر قول دويد بن زيد بن نهد :(٢٦)

ألقى على الدهر رجلا ويدا
والدهر ما أصلح يوماً أفسدا
يصلحه اليوم ويفسده غدا

ويكثر هذا الموقف من الزمان في شعر المعمرين الذين ملوا الحياة ، ولكنهم مع ذلك وفي ثنايا شعرهم يبرز شوقهم وتعلقهم بالحياة بسبب حنينهم الى الشباب ، فكأنهم في حقيقة أمرهم لا يملون الحياة وانما يملون العجز والشيخوخة ٠٠ استمع الى معد يكرب الحميري(٢٧) الذي يغبط الزمان على تجدده الدائم ، بينما شبابه ذهب وانقضى :

أراني كلما أفنيت يوماً ... أتاني بعده يوم جديد
يعود شبابه في كل يوم ... ويأبى لي شبابي ما يعود



فالشاعر زحف عليه الزمن ، وهو يحس بالألم لأن العجز والشيخوخة تحده وتمنعه من الحياة كما كان أو كما يريد ..

هذا الشعر وما جرى مجراه سواء أكان الشاعر يتخذ موقفاً معيناً من الزمن أو كان يستعين بالزمان لاسباغ ألوان وأصباغ على شعره .. يوحي بثقة وقوة بعمق احساس العربي في جاهليته بالزمن .. وتعبيره في شعره على طريقته عن عمق هذا الاحساس يصور لنا موقف العرب في جاهليتهم من الزمن .. هذا الاحساس وذلك الموقف يشيران الى عمق الوعي بالوجود وشدة الامتلاء بالاحساس بالذات وبتعلق العربي بالفعل .. بمعنى أنه يريد أن يفعل وأن يؤثر لذلك يتعلق دائماً بالشباب ولا يكثر ذكر الزمن الا في الأوقات الصعبة .. في ليالي الهموم .. أمام الموت .. عندئذ يبرز شبح الدهر الرهيب متخذاً شتى الصور وقد تكون مفزعة قبيحة كقول شاتم الدهر (٢٨) :

ولما رأيت الدهر وعرا سبيله — وأبدى لنا وجهاً أزب مجدّعا(٢٩)
وجبهة قرد كالشراك ضئيلة — وأنفاً . ولوّى بالعثانين أخدعا(٣٠)
ذكرت الكرام الذاهبين أولي الندى — وقلت لعمرو والحسام : ألا دعا

ان شدة الاحساس بالزمان لدى الجاهلي يدل دلالة بالغة على الشعور بالوحدة في حياته وعلى ترابط هذه الحياة في جزئياتها في بحر الزمن المديد الذي تعبره ، وعلى توحد الأزمنة الثلاثة في نفسه .. فارتداد الشاعر الى الماضي في شيخوخته يستمد منه نسغ التفاؤل والحيوية هو في حد ذاته رنو الى المستقبل واعتداد بالذات وتحد للزمان .. وكأن الشاعر يستوعب الزمان بامتداده .. هذا الاستيعاب وذلك الشعور الواضح به يدل دلالة بالغة على تماسك النفس ووحدتها .. ولا قيمة لما ذكره العنصريون العرقيون والببغاوات الناطقة بآرائهم في العالم العربي من فروق متخيلة بين الأجناس البشرية ، فان العرب أو من يسمونهم بالساميين فازوا بأجل عبارات الذم والقدح ليرفع مقابل ذلك من قدر من أسموهم بالآريين (٣١) .

ان دراسة النصوص وهي حية ناطقة وصادقة كفيلة بالرد على كل سمادير العرقيين وعلى كل تخرصات أولئك الذين نومهم ابليس (٣٢) فسلبهم ملكة التحليل فيما يتعلق بقومهم ، ووهبهم آيات البلاغة والفصاحة في مديح العرقيين أدعياء الرقي الى الآفاق الانسانية مع أن تفكيرهم لا يجاوز جدران الغرفة التي ينفثون سمومهم منها .. وكل يعمل على شاكلته ..

وبعد فان لكل أمة في كل طور من أطوار حياتها طرائق في التعبير قد تختلف وقد تتفق وكان فن التعبير السائد في الجاهلية هو الشعر . فلا غرابة اذا كان شعرهم مستودع كنوزهم الذي تبحث فيه عن فلسفتهم وعن مواقفهم من الحياة والموت والحب والمعرفة والكمال .. لقد صوروا مواقفهم ونظراتهم تصويراً متلبساً بمواجدهم ومشاعرهم على طرائقهم التعبيرية المطروقة . وسنحاول الالمام بهذه الموضوعات أو بعضها ، وسبر تلك الصور لمحاولة نيل ما تخبىء في أصدافها من أحاسيس وانفعالات ومواقف .

التعليقـــات :

١ ـ الاقتباس من فكرة « توماس مان » الألمـــاني • انظر كتاب قصة الزمن لحمدي مصطفى حرب ص : ٧٤٥ •

٢ ـ انظر كتاب المواقف في علم الكلام لعضد الدين الايجي ص ٢٧٤ طبعة بيروت : عالم الكتب والكليات للكفوي ٢ : ٣٣١ ، ٤٠٥ ـ ٤ : ٢٢٤ الطبعة الثانية ،وزارة الثقافة بدمشق والتعريفات للجرجاني : ٧٨ طبعة سنة ١٣٢١ بمصر •

٣ ـ رسالة الغفران ص ٤٢٦ بتحقيق الدكتورة بنت‌الشاطىء الطبعة الخامسة •

٤ ـ انظر الزمان الوجودي للدكتور عبد الرحمن بدوي ١٠٠ وقصة الزمن ٧٣ وما بعدها •

٥ ـ مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى •

٦ ـ شاعر من فرسان العرب ، له قصيدتان في المفضليات برقم ٩٤ و ١٢٤ •

٧ ـ الأبيات في المفضليات ، القصيدة : ١٢٤ •

٨ ـ الشقيق : ماء لبني أسيد بن عمرو بن تميم •

٩ ـ الرازقي من الثياب : الرقيق منها وهو أجودهـــا • الشعار : الثوب الذي يلي البدن •

١٠ ـ الصهباء : في لونها بياض لقدمها ، المأذية : السهلة السير في الحلق • يفض : يكسر • المسابىء : الذي يشتري الخمر لشربها •

١١ ـ انظر يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ص ١٤٧ وما بعدها • ط وزارة الثقافة بدمشق •

١٢ ـ اشار الى ذلك طرفة بن العبد في معلقته :

• • • • • •

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب
ببهكنة تحت الخبـــــاء المعمـد

١٣ ـ هو اعشى بني نهشل ، شاعر جاهلي مقدم فصيح فحل، كان ينادم النعمان بن المنذر والقصيدة في المفضليات برقم ٤٤ •

١٤ ـ ضربت عليه الأرض بالأسداد اي سدت عليه • كان اعشى ثم عمي •

١٥ ـ ذو الأعواد : يريد الموت •

١٦ ـ آل محرق : لقب لبعض ملوك العرب • اياد : اسم قبيلة •

١٧ ـ الخورنق والسدير : من أسماء القصور • بارق : ماء بالعراق • سنداد : نهر بين الحيرة والبصرة •

١٨ ـ كعب بن مامة : من أجواد العرب في الجاهلية • ابن أم دؤاد : ابو دؤاد الايادي الشاعر •

١٩ ـ د• عبدالكريم اليافي : دراســـات فنيـــة في الأدب العربي : ٣٠٤ •

٢٠ ـ ديوانه : ٥٤ بتحقيق الدكتور شكري فيصل •

٢١ ـ انظر معلقة امرىء القيس •

٢٢ ـ من ذلك مثلا ما قاله الباحث الصهيوني س• موريه في كتابه حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي ص ١٣٩ ترجمة سعد مصلوح :
« ان الذي يفتقده الشعر العربي هو تسليط الانتباه الى عالم الباطن بدلا من التركيز على العالم الخارجي ، والتجارب الروحية الحية ، والقدرة علـــى استخدام الصور والاستعارات ، والثقافة الواسعة ، والاستخدام السليم للتكنيكات الملائمة ، والقدرة على تطعيم‌العربية بها » •• الخ وواضح ان الكاتب يتحدث عن الشعر العربي المعاصر ولكن يبدو على كلامه طابع التعميم • وأحكامه غير صادقة على كل حال سواء اراد الشعر المعاصر او القديم •

٢٣ ـ انظر ديوان أوس‌بن حجر قصيدة رقم ٤ • ط دار صادر

٢٤ ـ البيتان لأعصر بن سعد بن قيس عيلان • انظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام ص ٣٣ بتحقيق العلامة‌محمود محمد شاكر • مطبعة المدني •

٢٥ ـ انظر المرجع السابق ص ٣٣ ايضاً • وقوله في البيت الأخير : بقا ، لغة طائية في بقي •

٢٦ ـ المرجع السابق : ٣٢ •

٢٧ ـ المرجع السابق ص ٣٨ ـ الحواشي •

٢٨ ـ رسالة الغفران : ٤٢٨ •

٢٩ ـ الأزب : الكثير شعر الوجه والأذنين • والمجدع :المقطع، ويراد به هنا التشويه •

٣٠ ـ الشراك : سير النعل على ظهر القدم • العثانين مفرده عثنون وهو اللحية الأخدع : عرق في صفحة العنق •

٣١ ـ انظر د• عبدالرحمن بدوي : الموت والعبقرية ١١٣ الطبعة الثانية ١٩٦٢ •

٣٢ ـ العبارة مقتبسة من المرحوم مصطفى صادق الرافعي •

مصر

الثقافة
العدد رقم 588
3 أبريل 1950

الزمن والمســــــافة

في شعر ذي الرمة

(مهداة إلى الأستاذ الكريم الدكتور شوقي ضيف)

للأستاذ إحسان عباس

كثيراً ما نسمع النقاد يقولون هذا شاعر رسام ، وهذا شاعر موسيقي ، وذاك رسام يرسم موسيقا ، وذاك موسيقي يصور بالألحان ، فنحس في مثل هذه الأقوال أن أحد الفنون قد تعدى « مجاله الخاص » إلى مجال فن آخر ، وحاول أن يقوم مقامه في التعبير والأداء . وأقول « مجاله الخاص » ، لأن الفنون تختلف فيما بينها في الأداة ، ومن ثم تتخاصم على أساس المكان والزمن ؛ ففن الرسم يعتمد على المكان ، والموسيقا تعتمد على الزمن ؛ فإذا حاول الرسام [illegible] حقائق الزمن في صوره ؛ فقد [illegible] وكذلك هو الشأن في الموسيقا ، فإذا [illegible] الأبعاد الزمني الخالص تفقد شيئاً ما .

والتمثال فن « صحيح فنيه » لأنه مستقل عن الزمن ، وقطعة الموسيقا صحيحة لأنها بمنأى عن المكان ، ولا بد للفنان من أن ينفي أحدهما — الزمن أو المكان — ويثبت الآخر وإن كانت عملية النفي والإثبات تحتاج إلى جهد كبير وتركيز تام . فإذا انتفى الزمن من عالم التمثال وانتفى المكان من جو القطعة الموسيقية كان كل منهما مطلقاً .

وعالم المكان هو الذي يكسب الصورة عند الرسام ما لها من خصائص ، وهذا العالم يضم ما هنالك من أشجار وصخور وبيوت وناس ومناظر وأضواء وظلال وكل ما تقع عليه العين ، ولا بد للرسام من لحظة تتركز فيها كل قواه الفنية في النظر إلى المكان مجردة عن الزمن ، أي أن على الرسام أن يصور تلك الأشياء تصويراً مطلقاً وتمر به لحظة من اللحظات وقد انعدم الزمن بالنسبة إليه .

كذلك هو الشأن في القصة النثرية ، فهنالك قصة حرة في الزمن مقيدة من حيث المكان ، يحتشد فيها الزمن ويتحرك دون أن نعرف متى ينتهي ، فإذا اتضح الهدف الذي يجري إليه ظهر القدر على مسرح الحوادث فحرك بيده القوية كل شيء ، وانتهت القصة . وهنالك قصة تتخذ الساعة مجالاً [illegible] شخصياتها ثابتة في صفاتها وطبائعها لا يغيرها الزمن ولا [illegible] ، ولكنها تتحرك وتعمل وفقاً لطبائع ثابتة ، [illegible] هذا النوع من القصص يطلق حتى [illegible] (1) .

وكذلك هو الشأن في الشعر ، فإذا وجدت شاعراً يقف [illegible] عند الصورة وينسى كل شيء عداها ، وتصبح الحركة الخارجية في قصيدته بطيئة أو متوقفة — تقريباً — فاعلم أنه إلى ناحية الرسام أكثر جنوحاً منه إلى ناحية الموسيقي .

وذو الرمة شاعر رسام يجري على اختيار المكان فيما ينقله من صور ، وفيه ما في الرسام من خصائص ، فهو قد يترك الأشياء تتحرك من حوله ويتخذ موقف المصور وينسى كل شيء أمامه إلا المنظر الذي يريد إخراجه ، وتحس وأنت تقرأ قصيدة من قصائده أن الحركة في الناحية الزمنية (الموسيقية) تكاد تقف ، وأن الشاعر قد انفصل عن كل ما حوله وتأنى في النظر وخلد لاستغراق تام ليخرج لنا بعد صورة كاملة « فتيّة » صاحبته لبث ظبية أو كالظبية فحسب — كما اعتاد الشعراء أن يشبهوا صواحبهم !

(1) انظر كتاب : The Structure of the Novel, by Muir ص ٨٩ — ٩٢ .

ولكنها كالظبية التي أغفلت ترائبها تبدو من بعيد في قمّ وادٍ بين منعطفات من الرمل ، في وقت هو بين النهار والليل ، وعلى جانبي هذا الوادي أشجار ظليلة . وهكذا اجتمع في هذه الصورة كل ما يتطلبه المصور لرسم منظر طبيعي .

غير أن ذا الرمة لا ينسى وهو يؤدي مهمة الرسام ، أنه شاعر ، وأنه لا وجود للشعر بغير الزمن ؛ فلذلك نجده يصور ويزيد في الحركة الداخلية أثناء تصويره حتى لا تقف الصورة جامدة أو باهتة . وهنا جهد مضاعف ، ولكن ذا الرمة يبلغ فيه الغاية ، لأنه متأثر بما يرى ، يشعر بتجاوب بينه وبين المنظر التي يرسمها ؛ فإذا أراد أن يصور رحلة حمر الوحش إلى الماء في جوف الصحراء وقف موقف الرسام ، ولكنه أثار الحركة في كلّ ما بداخل الصورة ؛ فالحمر متدافعة في مشيها لتقرب من الماء ، فإذا أحست نبأة حدوث آذانها متوجسة ، ثم « اكتنفها خرير الماء » فأرسلت أعناقها للشرب فأعجلها الصائد التحذير الترغيب بسهم من سهامه راح طائشاً ، فدفّت تلك الحمر « تدوّم في الأرض » ... ويستعين ذو الرمة على إبراز الصورة بألفاظ تحمل في جرسها ما يريده من دلالة تغنيه عن استعمال الرسام الألوان .

وليس ينبغي للدارس أن يفهم لِمَ تجيء الصور عند ذي الرمة غريبة — وهي غريبة حقاً — إلا إذا ذكر دائماً أن ذا الرمة مصور ، وأن البعد أو القرب من الجسم المرئي له أثره في إخراج الصورة . وأكثر صور ذي الرمة قد رسمت من بُعد ، لأن الصحراء بأبعادها الشاسعة قد أثرت في تصوره وتصويره ، فعودته النظر إلى الأشياء من بعيد . فالجوزاء قد مالت على الأفق كأنها قطيع من بقر الوحش تدلى على جبل من الرمل طوله أميال وعرضه كذلك :

وقد مالت الجوزاء حتى كأنها
صوار تدلى من أميل مقابل

ولا يمكن للإنسان أن يتصور الجوزاء قطيعاً من بقر الوحش إلا إذا آمن أن ذا الرمة إنما اعتاد رؤية مثل ذلك القطيع وهو سائر في الصحراء ، وأنه كان يراه من بعيد .

وابن الظبية قد نام على الأرض ملتفاً على نفسه كأنه دملج تبةٌ من الفضة نسيته إحدى عذارى الحي ملقى في ملعب العذارى :

كأنه دملج من فضة نَبَهٌ
في ملعب من عذارى الحي مفصوم

ولابد لفهم هذه الصورة من أن نقدر مسافة معينة بين ذي الرمة وولد الظبية وإن كانت أقل من المسافة في صورة الجوزاء وقطيع البقر .

ويقول ذو الرمة أيضاً :

ويضحى به الرعن الخشام كأنه
وراء الثنايا شخص أكلف مرقل

ومعنى ذلك أن أنف الجبل الأقصى وقد غاص في السراب يشبه فرساً أحوى يضرب لونه إلى الحمرة ، وهو ظالع في مشيته يتحامل على نفسه وقد تأخر وراء الجبل . ولست أظن أن هذه الصورة عادية ، ولا بد أن تتخيل وراءها شيئاً واضحاً ، فليس يكون الجبل الذي يبدو غارقاً بعضه في السراب فرساً أعرج إلا إذا قدرنا بينه وبين الناظر إليه مسافة بعيدة .

وكذلك الحال في كثير من صور هذا الشاعر ، بل إن ذا الرمة ليتحيز إلى جانب الرسام انحيازاً شديداً ، فينقل الزمن في تصويره إلى مكان ، ويستحضر ماضيه استحضاراً ذهنياً أو عاطفياً ، ثم يقيم بينه وبين هذا الماضي مسافة كبيرة . فأي إنسان يتراءى له ماضيه الذي كان يلهو فيه ويلعب « ركة صغيرة » من الماء يسبح فيها ، إلا إنسان ينظر إلى ماضيه من علو شاهق[1] ؟ وذو الرمة في تصويره هذا على خلاف المألوف ، لأن الناس حين يتصورون ماضيهم يقربون المسافة بينهم وبينه حتى يلامس ماضيهم حاضرهم ويطغى عليه . غير أنه يخالف المألوف لأنه تعود أن ينظر إلى المحسوسات من بعيد . وكذلك هو في قوله :

فدع ذكر عيش قد مضى ليس راجعاً
ودنيا كظل الكرم كنا نخوضها

ولا يكون الماضي كظل الكرم إلا حين يكون بعيداً في نظر المخيلة .

---

(1) ليالي اللهو يطبيني فأتبعه   كأنني ضارب في غمرة لعب

في مهرجان الطبيعة :

عاد الربيع

عادَ الربيع وفي يديك رُواؤه
وفي جبينك قـد بدت آلاؤه
وأتى ، يُغرِّد في الحدائق صبحه
ويكاد من طربٍ يذوب مساؤه
والجـدول الرقراق سطّر قيده
ومضى يصفق في الخمائل ماؤه
والبلبـل المغرور غادر عُشّه
مترنماً ، يحيي الهوانَ غناؤه
والروضُ مخضّرُ الجوانب زاهرٌ
طابت أصـائلهُ ، ورقّ هواؤه
والخافق الخفّاقُ بين جوانحي
غرِد ، وحبك داؤه ودواؤه
وأنا على العهد الذي أدريته
راعٍ ، كما يرعى الهوى حلفاؤه

• • •

يا زهرتي ماذا أقول ، وفي دمي
لحبٌ يُستعرُ وقده حرماني !
ماذا أقول وفي فمي أنشودةٌ
تشدو بها كوامن الأشجان ؟
ألهمتها يوم ألتقي بيننـا
عيد الربيع ، وركبه النوراني
يمضي الزمان وأنت لحنٌ ملهمٌ
سامٍ يهز مشاعري وكياني
روحان مؤتلفان ، يفصل بيننا
شبحٌ من الجيل القديم الفاني
ماضرّ لو أني أطعت خواطري
فبرئت من سقمي ومن نيراني
وطرحت أردية الوقار وما له
من صاحبٍ مالي عليه يدان !

• • •

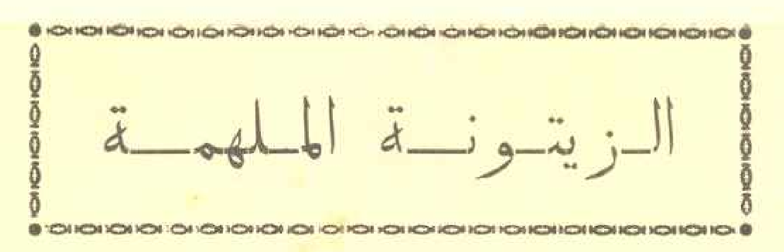
عاد الربيع ... نسيمه وغناؤه
بعـد الغياب يبين فيه وفاؤه
فكأنه حِبٌ يطول بعـاده
لكنه وافٍ يشوق لقـاؤه
في كل عام تلتقي فيروحني
يوم اللقـاء جماله وصفاؤه
ويثير في نفسي أحاسيسَ التي
ويعيد لي عهداً زهتْ أضواؤه
وأحس في بأسي حياً .. وفي
أحلامه .. وشبابه .. ورجاؤه
لا شيء غير يد الربيع وعهده
يحيي سقيماً قد تفاقم داؤه
تحبب الأسى دهراً فلما جاءه
عيد الطبيعة ، أينعت صحراؤه

فلى بيرمى

فإذا نحن لم نأخـذ بقانون البعد والقرب في صور ذي الرمة تراءت لنا صورة غريبة ؛ وقد مات ذو الرمة شاباً ، فكان ماضيه في الواقع قريباً من حاضره ، وكان مصوراً والمصور كثيراً ما يغفل عن الزمن ، من أجل ذلك ربما كان قانون المسافة غير ما يفسر بعد الماضي في مخيلته ، إلا إذا افترضنا أن لحظات التصور في حياته كانت قليلة وأنه كان بعدها يفرغ إلى نفسه ويتأمل دياره وما أصيب به من إخفاق في حبه ، فيحس ببطء الزمن ويرى نفسه في الشباب قد أصبح شيخاً . وهـذا ما يصدق في الواقع على الجانب الآخر من شعره وهو الجانب الغزلي المليء بالدموع والحسرات ؛ وفي نسبية الزمن تعليل لهـذه الناحية ، فإن ذا الرمة مات شاباً بحساب السنين القمرية أو الشمسية ، ومات شيخاً لأنه أحس بعمره يمضي بطيئاً متشابه الأيام .

إحسان عباس

لبنان
الأديب
العدد رقم 4
1 أبريل 1954



الزيتونة الملهمة

بقلم احسان عباس



يا رب ! ما حان حين الردى	وانعتقت روحي من هيكلي
وأعنقت نحوك مشتاقة	تهفو الى ينبوعها الأول
وبات هذا الجسم رهن الثرى	لقىً على أيدي البلى الجائره
فلتبعث القدرة من تربتي	زيتونة ملهمة شاعره

فدوى طوقان

أحسبني قرأت بعض القصائد التي وردت في ديوان «وحدي مع الايام» للشاعرة فدوى طوقان منشورة في المجلات على تباعد في الزمن ، ثم رأيتها بعد ذلك في باقة واحدة وقد صففت تصفيفاً أنيقاً ، ولا أدري لمَ احسست ان شيئاً مما كان يعجبني فيها قد تضاءل سحره ، أهو ذلك الفرق الذي نحس به بين الزهر في الحديقة والزهر في الآنية — وما إخالني مع الاعتذار للأستاذ البير أديب ، أعد المجلات حديقة جميلة — أم هي جريرة هذا الجمع الذي أحيا لدي الشعور بقلة التنوع في القصائد بعدان كان ذلك الشعور ظلالاً متفرقة يباعد بينها تفاوت الزمن ؟

أنا لا أشك في ان قلة التنوع هي العامل الذي جعلني اترك ديوان « وحدي مع الايام » فلا ازدرده كله في اول قراءة ، بل أعود اليه مرة ثانية وثالثة ، لأتهم عوامل السأم والقلق والشرود الذهني التي قد تكون سبباً في صرفي عنه ، فقلة التنوع هي الآفة التي تصيب كثيراً من الشعراء ولا ينجو من شرها إلا من كبرت تجربته وعمقت واتسعت واستفاضت ، وهؤلاء قلة في العدد . وهي الآفة التي تتلبس بالناقد نفسه وتجعل احكامه جائرة وخاصة إن لم يكن ممن رزقه الله شيئاً من الصبر الجميل .

غير ان قلة التنوع تعني ان شعر هذا الديوان يكاد يمثل لوناً واحداً من الشعر واحب ان أؤكد لنفسي ولغيري ان هذا اللون على ما فيه من حزن ويأس الطف من ان يستثير في الناقد شيئاً من النفور .

شيء آخر ، إذن ، غير قلة التنوّع كان يصدمني دائماً في قراءتي لهذا الشعر — هو هذه الاسئلة الكثيرة التي يغيب في ضبابها الحائر اكثر القصائد فليس في كثير من قصائد هذا الديوان اندفاع نحو الامام .. او انسياب حر .. ولكن فيه اسئلة متراكمة متلاحقة متدافعة حتى يكاد البيت الواحد احيانا يكون مجموعة من علامات الاستفهام . وبعض هذه الاسئلة لايدل على عمق فلسفي ولا عمق شعوري بعضها ليس محيراً فحسب ولكنه باعث على الجمود :

آه يا موت ترى ما أنت ؟ قاس أم حنون ؟
أبشوش انت ام جهم ! وفيّ ام خئون ؟
يا ترى من اي آفاق ستنقض عليّه ؟
يا ترى ما كنه كأسي سوف تزجيها اليه ؟
قل ؛ أبن ، ما لونها ؟ ما طعمها ؟ كيف تكون ؟

ليت شعري ما مصير الروح والجسم هباء ؟
اتراها سوف تبلى ويلاشيها الفناء ؟
ام تراها سوف تنجو من دياجير العدم ؟
. . . . . .
عجباً ما قصة البعث ؟ وما لغز الخلود ؟
هل تعود الروح للجسم الملقى في اللحود
ذلك الجسم الذي كان لها يوماً حجابا
او تهوي الروح بعد العتق عوداً للقيود ؟

هذا كله من قصيدة واحدة ، وتقلب الصفحات فاذا أنت تواجه فيضاً من هذه الاسئلة (ص ٧٠) :

فيا ايها الروح ما انت ؟ قل لي	أأنت من الله روح الرضى ؟
وهل انت ظل الأمان الظليل	دنا لي من سدرة المنتهى ؟
ترى شع نور الاله بنفسي	ليجلو الطريق ويهدي الخطى
وهل للملائك الحان حب ؟	فأنت بقلبي رجع الصدى

واقرأ ايضاً في قصيدة (قصة موعد — ٧٨) :

فيا انا بالدار ماذا ؟ فراغ يمد ووحشة صمت كئيب
. . . . .
تراجعت اين انا ؟ اين انت واحيرتي في المكان الغريب

ويا صعقة الروح ماذا ؟ ضلت طريقي وغمت على الدروب

او أبياتاً أخرى (ص ٢٩) :

ففي اين تمضين ؟ ماذا اندفاعك ؟ من ذا ترين بافق الشرود ؟
وما هذه ؟ رجفة في كيانك مما تشد عليه القيود

واعتذر عن المضي في اقتباس هذه الاستفهامات المحيرة فانها كثيرة غامرة لا يستطيع القارىء ان يجد في ظلها الراحة ولا يتمكن من استرداد انفاسه على أثرها في يسر ؛ ولو طرحت هذه الفلسفة من ديوان « وحدي مع الأيام » لظل جزء كبير منه يمثل مشاعر جميلة ، وحسبه ذلك . اما هذه الفلسفة فانها تمثل إخفاقاً في هضم فلسفة الخيام وابي ماضي وغيرهما . وليس معنى هذا انني أحاول طرد الفلسفة من دنيا الشعر انتقاماً للشعراء من أفلاطون ، ما الى هذا قصدت ، بل لعل الشعر الذي لا ينطوي على فلسفة عميقة ليس من الألوان المحببة إلي ولكني احس ان هذه الاسئلة تخون الفلسفة او تخونها الفلسفة ، لانها كالخطوط التي نتركها على صفحة الرمل ، ثم ننسى انها كانت من عمل ايدينا ونحاول ان نستكشف من ورائها غيباً مدفوناً .

ولا ارتاب ايضاً في ان الاستفهام والتساؤل ينقذ القصيدة احياناً من لعنة الوتيرة الواحدة ، ولكن الالحاح فيه يحول دون إثارة الظلال الهادئة حول المعاني ، ولست مغالياً حين اقول ان لا ادريات أبي ماضي — وهي حيرة ملتبسة مبهمة متراكبة لا تتعب القارىء مثلما يتعبه هذا النهر الجارف من التساؤل في شعر فدوى او شعر علي محمود طه المهندس وشوقي واحياناً تجيء الاستفهامات في شعر فدوى طبيعية خفيفة الظل ، لانها مسبوقة بمقدمة لطيفة تهيىء الجو للتساؤل ، او لاثارة الحيرة كقولها في قصيدة « اشواق حائرة » :

نفسي موزعة معذبة يحتثها بغموض لهفتها
شوق الى المجهول يدفعها متقحماً جدران عزلتها
شوق الى ما لست افهمه يدعو بها في صمت وحدتها
أهي الطبيعة صاح هاتفها اهي الحياة تهيب بابنتها ؟

والبيت الاخير في هذه المقطوعة هو الظل الذي يستسلم له المتعب استسلاماً طبيعياً على عكس الاسئلة في القصائد التي نقلت امثلة منها .

وبهذا الاثر الذي تركته هذه الظاهرة من كثرة التساؤل لدي ، كدت اقسم شعر فدوى قسمين — القصائد المتعبة ، والقصائد المريحة . وهي قسمة غريبة حقاً ولكني سأمضي متتبعاً لهذين التيارين لاثبت في النهاية ان هذا الحكم ليس حكماً ذاتياً .

ولقد وجدت الراحة في قصيدة عنوانها « في درب العمر » — وإن كانت قصيدة عادية — لانها من اولها الى آخرها لا تعتمد على استثارة الانفعال ، بل سيثور بها الانفعال ويغذيها ويمد لها الخيط حتى تنتهي نهاية طبيعية ، وحمدت الله على اني لم اجد فيها سؤالاً واحداً ، اعني انني لم اجد فيها توقفاً بل رأيتها تسير سيراً طبيعياً دون تلفت . وأحببت فيها هذه السخرية الشاعرة بكل شيء في الحياة :

وارتج قلبي خلف صدري أسى ولج في دق وفي وثب
فقلت في اهلي وفي اخوتي غنى عن الناس ، عن الصحب
وخلتني ملأت منهم يدي وخلتهم قد ملأوا قلبي
لم يطل وهمي حتى هوى خنجرهم وغاص في جنبي
وضحكت نفسي في سرها هازئة مني ومن حبي
وسرت مع قلبي وحيدين لا شيء سوى الاشواك في الدرب

ومثلها في هذا الانسياب الطبيعي قصيدة « الى صورة » ويجتمع فيها الى جمال الانسياب جمال آخر مستمد من « التماسك العاطفي » الذي نفتقده في قصائد أخرى . ففي هذه القصيدة ترسل الشاعرة الصورة إلى المحب وتوصيها ان تظل مثلها سراً من الاسرار لأن للغموض سحره :

فكوني
انت مثلي لديه عمقاً وغورا
مغلقاً ، والبطل نهب الظنون

تائهاً بين شكه واليقين .

ولا احب ان اتحدث عن هـــذا التماسك العاطفي ولكن يكفي ان اوضحه بقول الشاعرة هاريت منرو في قصيدتها «وداع» :

وداعاً ... لا يحزنك ان الساعة الحبيبة قد انقضت
وان السرور الجنح – تلك الجارسة الحلوة الشغوفة بالرحيق –
قد طار عن الزهرة ،
لا تأس ، فتلك طبيعة الأشياء .
الحب سيطير ...
الحب وكل شيء آخر ...
لقد كانت الحياة جميلة ممتعة
فليكن الموت مباركا
ولتسقط الأوراق

ان الاسى العميق في قصيدة الشاعرة الامريكية قد اصبح نوعاً من القوة التي تجعلنا نواجه ضروب الاخفاق مبتسمين ، وهذا هو الشيء الذي لمحت ظله في قصيدة « في درب العمر » وقصيدة « الى صورة » .

واضيف الى هاتين القصيدتين المريحتين قصيدة ثالثة عنوانها « حياة » وينساب فيها مع الهدوء ذلك التلوين الغنائي الذي يكسبها تنوعاً داخلياً ، كقولها في احدى مقطوعاتها :

ويبدو خيال
بغفو الليال
خيال أبي شق حجب الغيوب
بعينيه ظل شعور كئيب
اراه فتهمي له ادمعي
ويحنو علي ويبكي معي
وادعو تعال
رحيلك طال
بمن نستظل وانت بعيد

وتمضي القصيدة كلها على هذا النحو الهادىء في ظاهره ، وتيار الحزن يتضرب ويشتد تحت الفاظها وصورها وفي نغمات الموسيقى التي تطول وتتصر تبعاً لمد العاطفة وجزرها .

تلك هي القصائد التي اسميتها مريحة ، ولم اكن اقصد ان احكم عليها حكما ذاتياً بهذه التسمية ولكني ارى فيها المميزات التي لا بد ان تستمر في شعر فدوى لتكفل له الحياة الطويلة ، فليس الانسياب فحسب هو ما يميز هذه القصائد ، بل تميزها ايضاً تلك الروح القوية التي اسميتها « التماسك العاطفي » . ومن الغريب حقاً ان اجد هذه الصفة في القصائد التي خلت من الاستفهامات الكثيرة ، فان يكن هذا اتفاقاً فهو اتفاق طريف ، وان لم يكن كذلك ، فلكثرة الاستفهامات إذن دلالة اخرى غير تعثر الانفعال . فليس الهدوء وحده هو الذي جذبني الى هذه القصائد وحببها الي ، ولكني لمحت فيها نضجاً في الشخصية والشاعرية ، وفلسفة صحيحة في معنى الالم والحزن ، ونقلاصادقاً وقلة إغراق في التصوير . وحسبي ان أقابل بين قول الشاعرة لخيال ابيها :

وادعو تعال
رحيلك طال
بمن نستظل وانت بعيد

بهذه النغمة الجازعة التي لا يواكبها شيء من تهويل او فزع مصطنع او شوق مفتعل لضم خيال الوالد الحنون ، وبين قولها في قصيدة أخرى تصف فيها مصر :

ماذا ؟ امصر ام رؤى اسطورة من ألف ليلة ؟

نعم لِمَ لا أقارن بين التعبير عن هاتين العاطفتين ، وكلاهما يصور المفاجأة التي يحملها الشيء المحبوب – السنا نحس في التعبير الثاني ذلك الافتعال الذي يصحب عدم وجود موضوع واضح نتحدث عنه للسامعين او نكتبه للقارئين . ولو قيض للشاعرة ان تنخل شعرها من جديد لكانت قصيدتها « الى مصر » اقل القصائد استحقاقاً للبقاء .

واحب ان اضيف الى القصائد المريحة ، قصيدة رابعة عنوانها « وجود » وتقول فيها :

[illegible] على [illegible] سؤالاً شريد
في الغيب المديد
جوابه استتر

ففي هذه القصيدة ذلــك الانسياب الهادىء ، المصحوب بتلوين موسيقي يقربها من النثر . وأخالني أريد ان اضيف الى القصائد الممتازة عند فدوى هذه الصفة الجديدة وهي قربها من طبيعة النثر . وأرى (وهو رأي قل ان أجد من يوافقني عليه) ان خير الشعر ما لم يرتفع بموسيقاه كثيراً عن النثر ، وهــذه القصائد الأربع التي تحدثت عنها تتمتع جميعاً بموسيقى غير مدوية .

فاذا جمعت هذه الخصائص التي تميز الجانب الجميل من شعر فدوى وجدناها تتمثل في الانسياب وقلة الاستفهام ، والتماسك العاطفي والتلوين الغنائي (الذي يعوض قلة التنوع العام) والقرب من طبيعة النثر في الموسيقى – هي خصائص مستمدة من روح الزيتونة ، ذلك الرمز الخالد لفلسطين – صلابة في العود ، وهدوءاً يلف العواصف في ذاته ، وحفيفاً هادئاً من الموسيقى .. وظلالاً حزينة قاتمة .

كلية الخرطوم الجامعية

احسان عباس

عمان

نزوى
العدد رقم 54
1 أبريل 2008

السرد، والارتحال، والبحث، والاكتشاف

عبدالله إبراهيم

ناقد و اكاديمي من العراق

اقترنت فكرة الارتحال بالآداب الملحمية منذ القدم، فبالارتحال يمكن التعرّف إلى عالم مغاير، وخوض تجربة مختلفة، وغالبا ما تعيش شخصيات أدب الارتحال في المجتمع الجديد دون أن تندمج فيه بصورة كاملة، لكنها تعود بخبرة مضافة..

وفي الآداب الخرافية والملحمية والتعليمية، تدفع الصدف بالأبطال إلى الارتحال، فتتهيأ للبطل ظروف مساعدة للوصول إلى المكان الجديد، وتمدّ له يد العون في العودة إلى موطنه، وربما يكون ذلك مرتبطا بحقبة التفكير السحري.





١. مدخل :

وهذا النظام السردي شائع في الآداب القديمة، وقد تسرّبت تجلّياته إلى الآداب الحديثة؛ فكل سرد إنما هو وصف لتوازن، ثم فقدانه، والعودة ثانية إليه. والشخصيات، في الآداب السردية، لا تحتمل فقدانا مطلقا للتوازن، وهي غير مؤهلة للانزلاق الكلي إلى منطقة غياب التوازن، وأمر استكشافها للعالم الجديد الذي ترحل إليه لا يقع بدواعي الرغبة المسبقة للاكتشاف، والتصميم على ذلك، إنما يقع الارتحال بناء على سلسلة أحداث مترابطة تدفع الشخصية إليها دفعا، ولا تختارها، إلا على سبيل الفضول، أو الواجب، أو التوهم، أو الرغبة في انتهاك محرم. وما أن تلوح فكرة الارتحال إلا ويخرّب التوازن، فتتوجّه الشخصيات إلى عالم آخر، وتنخرط في مغامرات متعددة، وبعد أن يتحقق ميثاق السرد الخاص بالارتحال، تقفل الشخصيات راجعة إلى عالمها الأول، فتشرع في استخلاص قيم اعتبارية مما مرّت به من تجارب، فالرحيل- حسب تيتز رووكي- هو بداية، وهو وعد بالتطور، والتقدم، والنمو، وهو يوحي بالكشف، والمغامرة، والنجاح. والمقصد قد يكون قارة جديدة، أو بلداً جديداً أو مدينة كبرى أو أي مكان آخر. فالاستقطاب بين «المعروف» و«المجهول» ليس مجرد مسافة جغرافية، لأن التناقض هو تناقض رمزي، والبطل لا يغادر مكانا فقط أو يرحل منه، إنما الأهم من ذلك كله انه يغادر «ذاته»(١).

وتشكل فكرة الارتحال، والبحث، والاكتشاف، مادة أساسية في السرد الحديث، وتتعدّد ضروبها طبقا للسياقات الحاضنة لها، ومع أن الغالب هو ارتحال من مكان إلى آخر، لكن ذلك قد يترافق مع ارتحال في الزمان، أو ارتحال في الأفكار، فلا يشترَط بالارتحال أن يقتصر على الانتقال بين الأمكنة، إنما قد يكون ارتحالا من الحاضر إلى الماضي، أو يكون بحثا في قضية، أو فكرة، بهدف كشفها، وكل ذلك يتيح للشخصية أن تخوض تجارب مغايرة، تتصل باختلاف الأمكنة والأزمنة، والقضايا التي يروم السرد تمثيلها، وغالبا ما يقترن سرد الارتحال، والبحث، والاكتشاف بما يمكن الاصطلاح عليه بـ«المغامرة السردية» التي يخوضها البطل في عالم مختلف عن عالمه من النواحي الثقافية والاجتماعية، وهذه المغامرة تقتضي سرداً يعنى بوصف التجربة، وهو مختلف عن السرد التفسيري الرتيب، والبناء المتتابع للأحداث، وتعقّب تاريخ الشخصيات، ولهذا فرواية الارتحال، والبحث، والاكتشاف، تقترح سردا مغايرا لا يولي اهتماما كبيرا للحكاية المتخيلة؛ لأن الأحداث تتمركز حول تجربة فرد باحث في عالم مغاير، ومن خلال ذلك يقوم السرد بوظيفة التنقيب والبحث في موضوع ديني، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو ثقافي.

إن التداخل بين الارتحال، والبحث، والاكتشاف، ثم التعرّف، ينتهي برواية تنتقل من مرحلة التخيل السردي القائم على اختلاق حكاية إلى مرحلة المشاركة في بحث قضية إشكالية، وما تتميز به هذه الرواية هو الانخراط في صلب الموضوعات التاريخية والدينية والاجتماعية ضمن إطار سردي يمزج الوقائع بالمتخيلات، فالفرضية السردية قائمة على أساس الخلط بين الاثنتين، وعملية التمثيل السردي تميل الى نوع من التقريرية التي تجعل من كل ذلك موضوعا للبحث. وبهذا، لم تعد الرواية فقط حكاية متخيلة، انما اصبحت أداة بحث في أكثر الأحداث أهمية في التاريخ والمجتمع. وينبغي التأكيد على أن نشهد الوظيفة الجديدة للغة في الخطاب السردي الحديث بدأت تستأثر باهتمام كبار الكتاب في العالم، اذ لم تعد اللغة وسيلة إيحاء، وترميز، إنما اصبحت اداة بحث وتحليل لأشد القضايا تعقيدا، فالموضوعات الدينية، والتاريخية، والاجتماعية، أضحت المادة الأساسية للسرد الأدبي، وتوارت العوالم الافتراضية التخيلية التي رسختها الرواية التقليدية.

يقول جورج ماي «إن تجربة الرحلة تختلف عن سائر التجارب الشخصية، ليس فقط من حيث هي قابلة لأن تروى إلى الغير، وانما لأنها تستجيب لحاجة من أكثر حاجات البشر انتشاراً، وهي لذة الجديد، والغريب، والتغرّب، والمغامرة»(٢). والمتون السردية التي ستكون موضوعا للتحليل تتباين في موضوعاتها، وقضاياها، وأفكارها الأساسية، وفي بنياتها السردية والدلالية، لكنها تنتظم في إطار واحد يبرز فكرة الارتحال في ثنايا قضية، أو في الانتقال الى مكان آخر مختلف، وتتلازم فكرة الارتحال بفكرة البحث، بما يفضي إلى نوع من الاكتشاف.

٢. الارتحال والبحث.

• **يقدّم كتاب «السيد إبراهيم وزهور القرآن» لـ «إريك إيمانويل شميت»(٣) تمثيلا لفكرة التسامح، والحوار بين العقائد، وتبادل الانتماء فيما بينها**، والوصول إلى فهم مشترك لا يسمح بالاحتراب والتعارض، فهو كتاب سردي يرتحل بين الأديان بغرض اكتشافها. وهذه القضية خلافية بين المؤمنين بالعقائد السماوية، فبعضهم يرى أن تلتقي العقائد في منطقة حوار وتفاعل؛ لأنها، في نهاية المطاف، بالنسبة لهم، ديانات الله، وبعضهم يرى غير ذلك، ولا بد، طبقا لهؤلاء، أن تجهز عقيدة على أخرى، وتمحوها، وتطمسها، وتنتصر، وتعلن الظفر، فحيثما تكون ثمة عقيدة فلا مجال للحوار والمداهنة، بل الحسم، وتأكيد النصر النهائي. تعيش المجتمعات في عالم منقسم على نفسه في انتماءاته الدينية، وهوياته الثقافية. وينبغي ألا يُغفل السؤال الخاص بالنوع السردي لكتاب «السيد إبراهيم وزهور القرآن» لأن المؤلف أنجز سلسلة من الكتب التي تعتمد أسلوب الترميز السردي للبحث في الديانات، فلديه كتاب «أوسكار والسيدة الوردية» وهو مكرس للمسيحية، ثم كتاب «طفل نوح» وهو مخصص لليهودية، وعن البوذية أصدر كتابا بعنوان «ميلاريبا». وجاء هذا الكتاب في البحث عن الصلة بين الإسلام واليهودية. وجميع هذه الكتب أصدرها ضمن سلسلة بعنوان «اللامرئي». وهذا التعبير له دلالة، فحينما نتحدث عن الديانات والعقائد فإنما نتحدث عن ظواهر لا مرئية؛ لأنها تجارب روحية غير منظورة تمنح الهوية الثقافية. ومادام الكاتب مشغولا بالعقائد الكبرى، فهذا يرجّح أن كتابه يندرج ضمن فكرة الحوار الديني. وذلك متصل بحوار الثقافات والأديان.

ولكي تمضي عملية كشف الصلات المضمرة بين الأديان، وبخاصة اليهودية والإسلام، يختلق الكاتب شخصيتين أساسيتين، ويجعلهما تقتسمان الكتاب منذ البداية إلى النهاية، وهما الشيخ المسلم «إبراهيم» والصبي اليهودي «موسى». والتركيز على عقيدتي الشخصيتين يظهر في الصفحات الأولى من الكتاب، فإبراهيم يؤمن بقرآن، ويفسره بحرية طبقا لحاجته اليومية، أما موسى، وهو صبي يهودي، فتواجهه صعاب كثيرة، ولهذا يجد في إبراهيم معيارا لتصحيح أخطائه، وتجنب إخفاقاته، ووسيلة لفتح أفق الحياة أمامه. لا يلجأ إبراهيم، في أية مناسبة، لإقناع موسى بصواب وجهة نظره، فهو ليس داعية لدينه، إنما يقدم له فكرة عن ممارسة الحياة بصورة لا تتعارض مع الدين، فالدين شعور داخلي بالانتماء أكثر مما هو نظام عقاب وردع خارجي. وهذا هو المحفز لفكرة البحث والاكتشاف في العالم المتخيل للكتاب.

يؤمن إبراهيم بقرآن مرن، يدفع به إلى ممارسة الحرية، وهو لا يجد في قرآنه إلا وسيلة يهتدي بها نحو ممارسة الحياة بطريقة صحيحة، ولا يريد منه أكثر من ذلك. لقد انتهى إبراهيم إلى الإيمان بقرآن يفتح الشهية على الحياة ولا يلجمها، يغري بها ولا يفطمها. وكل هذا كان نتيجة بحث واكتشاف ذاتيين قاداه إلى الارتحال عبر قرآنه المقدس، فاستخلص منه فكرة الحرية. وبالمقابل نجد موسى صبيا غضا لا يظهر في عالمه ذكر للتوراة، لكنه يواجه بروادع ونواهٍ ذات معنى ديني تنتهي به إلى التمرّد على دينه، ونكرانه، واختيار الإسلام، والتسمّي باسم «محمد». فإبراهيم مرّ بتجربة بحث ذاتي أفضت به إلى الاكتشاف، إما موسى فاضطر للمرور بتجربة غيرية ارتحل فيها بين عقيدتين، قبل أن ينتهي إلى مرحلة الاكتشاف.

يعيش موسى في أسرة مفككة، فقد هجرت أمه المنزل، وتعلقت برجل غير أبيه، أما الأب الذي يمتهن المحاماة، فعادته الاعتكاف في البيت منطويا، لا يخالط أحداً. يعيش مع كتبه وشرابه وعزلته، وليس له إلا موسى الصغير الذي يعامله بقسوة، فيجبره على أداء كافة أعمال المنزل، ويعزله في شقة مظلمة خالية، ويراه عبداً وليس ابناً، وفوق ذلك يتهمه بالسرقة، وهو بخيل لا شأن له إلا تنغيص حياة الصبي، وهذا يتسبب في استياء الابن الذي يسعى لاسترضاء [illegible] ومواجهة سوء فهم متواصل [illegible] الابن إلى الاحتيال، فيكون سارقا، ويعترف بذلك «بما أنني أصبحت موضع شك، فلأفعلها إذن»(٤). ويُدفع إلى مغادرة حال العبودية في أول يوم من بلوغه السادسة عشرة من عمره، ويكون ذلك على يد بائعة هوى في شارع «الفردوس».

يتعرّف موسى إلى نفسه على يد بغي في حي يحيل اسمه الى الجنة، فطقس العبور من منطقة التقوى اللصيقة بالجهل إلى منطقة المتعة المقرونة بالمعرفة جعله يتعرّف إلى ذاته، ويعيد اكتشافها. أما إبراهيم المعمّر، ببشرته القمحية الدالة على الحكمة، فقد نضجت تجربته عبر الترحال. وكان استبدل بالعزلة الحياة، وبالعجز الاكتشاف، وبالجهل المعرفة، وبالحقد المحبة. وكان مسلما ينتمي إلى «الهلال الذهبي» وهي المنطقة الممتدة من «الأناضول حتى بلاد فارس»(٥) إلى كل ذلك، قاوم بجلد الكراهية، والعجرفة، وهو البقال المسلم الوحيد في حي يهودي لأربعين عاما.

بدأت العلاقة بين الاثنين بالسرقة، سرقة موسى لإبراهيم، فلأن موسى اضطر إلى ذلك بسبب أبيه المتزمّت، والبخيل، فقد شمل إبراهيم بسرقاته. إن سرقته لأبيه مبرّرة من

وجهة نظره، فهي انتقام من الأبوية التي استحالت الى عبودية، لكن سرقته لإبراهيم كانت فقط لأنه «عربي» كما يعتقد الآخرون. يعرف إبراهيم بسرقات موسى منذ البداية دون أن يخبره بذلك، فهو يريد أن يقوده إلى فكرة أساسية مؤداها أن تلك السرقات ممارسة خاطئة، ومن أجل حمايته، وتقديم العظة الأخلاقية التي يريدها، يقول لموسى «إذا كان عليك أن تستمر في السرقة، فافعل ذلك عندي أنا»(٦). ينبغي الآن تثبيت الآتي: يدفع تصرف الأب اليهودي الابن موسى إلى السرقة، ثم يكتشف نفسه على يد مومس، وتقود السرقة إلى التعرف إلى إبراهيم، ثم كيفية حماية نفسه، وادخار المال من أجل الملذات في حي الفردوس لإثبات رجولته. وعلى هذا النظام المتعاقب تترتب حياة موسى، فهي مراحل مترابطة من الحوافز التي تترافق فيها حالات بحث واكتشاف.

يجد موسى نفسه مستقطبا من علاقتين: علاقته الملتبسة بأبيه الذي يذكر بـ«يهوه» إله بني إسرائيل العابس، والناقم، ثم علاقته المتفاعلة مع إبراهيم. مع الأول يحس بسوء تفاهم، وغياب تواصل، ومع الثاني يغمر بالدفء، والنور، والحرية. يعرض إبراهيم على موسى فكرة الفرح عبر الابتسامة. فلكي يكون سعيدا فعليه الابتسام، ويستجيب موسى «أخذت أمطر العالم أجمع بوابل من ابتساماتي، ولم يعد أحد يعاملني كعصفور»(٧). وينخرطان في علاقة إنسانية عميقة [illegible] يلوذ بإبراهيم الذي يعيره القرآن ليطلع عليه، ويخبره بأن كل ما هو جميل في العالم يوجد في هذا الكتاب. عبارة موسى لقرآن إبراهيم تتسبب في التخلص من كتب الأب. إذ يشرع في بيعها فكأنه يبدد تراثا يهوديا يحول دون أن يمارس حياته «في كل مرة كنت أبيع كتابا كنت أشعر أنني أكثر حرية»(٨). وحينما بلغه نبأ انتحار أبيه لم يحزن إنما استغرب لأنه اختار الموت تحت عجلات القطار في «مرسيليا» وليس في «باريس» حيث تكثر القطارات. فالاكتشاف يبدد العجب.

ثم تظهر أم موسى لتعيد الارتباط به، لكنه يرفضها، إذ إنه ارتحل إلى عالم إبراهيم، وانتمى إليه، وسمى نفسه محمدا. لقد هجرته أمه اليهودية طفلا، وفتى غضاً، وحينما شارف على البلوغ التقطه الإسلام، وأعاد التوازن الداخلي إليه، ولم يعد من الممكن الرجوع إلى حقبة الضياع، فمن الصعب عليه العودة إلى ما قبل مرحلة الاكتشاف. يجد موسى نفسه بلا أب ولا أم، ولديه شك عميق في جدوى يهوديته، فيعرض على إبراهيم أن يتبناه، فيتحقق مضمون الارتحال بالمعنى الرمزي، إذ يصبح الأخير أباً له، ويحتفي موسى بالأبوة الجديدة «عندما كنت أقول«بابا» لإبراهيم كان قلبي يضحك فرحا، كنت أمتلئ ثقة، كان المستقبل يتلألأ أمام عيني»(٩). وإثر نجاح فكرة التبني يصطحب إبراهيم موسى برحلة إلى«الهلال الذهبي» ليتعرف إلى موطنه، فيطلعه على مباهج التصوف وطقوسه، وهنالك يموت إبراهيم، فيما يمضي موسى وقد تعلم معنى الحياة دونما فرضيات مسبقة. وحينما يعود إلى باريس يصبح وارثا لإبراهيم في«كل أمواله، وبقالته، وقرآنه»(١٠). يرث موسى كل ماله صلة بإبراهيم: الأموال، والمكان، والكتاب المقدس. يمكنه إبراهيم من وراثة الدنيوي والديني معا.

ينبغي التفكير في مرحلة ما بعد انتهاء الكتاب، أي في كيفية تلقي معنى هذه الفكرة بعد أن ارتحل موسى من عقيدة إلى أخرى، واكتشف كنه الإسلام. فهل استحوذ موسى اليهودي على كل شيء له صلة بإبراهيم المسلم أم أنه هجر عقيدته، وانتمى إلى الإسلام، أم أنه طور عقيدة ثالثة تجمع مباهج العقيدتين، أم أنه تعرف إلى نفسه عبر تجارب الارتحال والبحث والاكتشاف؟. لو أخذنا بالاحتمال الأول نكون جانبنا الصواب، فلا يمكن لعقيدة أن تلغي أخرى، أو تستحوذ عليها، ولم يقع ذلك في أي وقت من التاريخ، ولكن موسى، بحسب الاحتمال الثاني، ليس مسلما متزمتا؛ فقد عرف الحياة الدينية السمحة على يد إبراهيم كما لم يكن يهوديا محضا، ولكنه، في الوقت نفسه، ليس ذلك المسلم الذي انبثق من فراغ عقائدي. إنه شخص ثالث مر بالتجربة اليهودية، وانتهى بالإسلامية، أي أنه مر بمفترق تحول ديني، فارتحل من عقيدة إلى عقيدة أخرى، واكتشف ما في تلك وما في هذه. وهو رمز تواصل تاريخي للحقيقة التي تتلون بالأديان المتعاقبة، لكنها ترمز لاطراد الحياة اللانهائية القائمة على الاكتشاف الدائم.

لقد فاض الإسلام على موسى عبر شيخ مجرب اعتنق إسلاماً سمحاً يتفاعل مع الحياة، وينمو بنموها، ويواكب تطوراتها. وممارسة الإسلام في أفق منفتح هي التي تغري الآخرين به، وليس فرض تفسير ضيق له بالقوة: ففي عالم لم تزل للعقائد الدينية سطوة فيه لا خيار بين الإغراء والإكراه. لقد تخلى موسى عن عقيدته مكرها، وانخرط في العقيدة الجديدة راغبا، وبهذا انتهى إلى دمج الاثنتين، بعد أن أعاد تعريف نفسه بوساطة إبراهيم، وهذا هو رهان العقائد الكبرى عبر التاريخ قبل أن تتلاشى. قام موسى بارتحال، ثم بحث، أفضى إلى الاكتشاف.

• وتندرج رواية «شيفرة دافنتشي» لـ«دان براون»(١١) في صلب القضية الدينية، لكنها تنطلق من فرضية بحث مغايرة لا صلة لها بالعبور من عقيدة إلى أخرى، إنما

بالارتحال داخل عقيدة واحدة، بهدف تفكيك المسلّمات المطمورة في ثناياها، فالرواية بحث في أصل المسيحية، وفي تاريخها، وعملية الاكتشاف تقترن بالارتحال إلى الماضي لوصف تحولات الرموز الدينية عبر سياقات ثقافية متعدّدة، وهي تعرض جملة من التصورات الشائعة عن المسيحية، والتأويلات المتصلة بها، وتبحث في كيفية كتابة الأناجيل، وما له علاقة بشخصية المسيح«الكرستولوجيا» وصلته بمريم المجدلية، والبعد الإنساني لشخصيته، وتقترح، في الوقت نفسه، تاريخا مغايرا للمسيحية. وقد أفصح المؤلف في مقدمة الكتاب عن معاونة جماعة من الباحثين المتخصصين في شؤون الدين والفن له، وشكرهم على جهودهم في توفير المعلومات الدقيقة التي أدرجها في الرواية، وأكد«أن وصف كافة الأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السرّية في هذه الرواية هو وصف دقيق وحقيقي»(١٢).

يتركب النص من مادة تاريخية– دينية–أسطورية، داخل إطار سردي يعتمد تقنية التناوب السريع، فالرواية مشغولة بفكرة الاكتشاف، وتنهل من المدوّنة المسيحية، وتتطلع إلى إزالة الشوائب الزائفة التي علقت بها– كما يرى المؤلف– ثم تخريب المسلمات التي ترسخت في وعي المؤمنين عن شخصية المسيح، وأسرته، وعلاقته بالمرأة، وتفضح الإستراتيجية التي اتبعتها الكنيسة في إعادة إنتاج المسيحية بما يوافق مصالح البابوات ورجال الدين منذ القرن الميلادي الثالث، وتريد بذلك هدم التصورات الشائعة في أذهان المؤمنين بالعقيدة المسيحية التي رسّخها التفسير الكنسي الضيق للمسيحية، وتقدّم وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الكنيسة عن كل الظروف التي رافقت نشأة المسيحية الحقيقية.

وتثير رواية «شيفرة دافنتشي»السؤال الذي لا يخصّ المسيحية وحدها إنما الديانات كافة: ما الحقيقي، وما الزائف، في المعلومات المتداولة بين المؤمنين في سائر الديانات عن أنبيائهم، ورسلهم، وظروف نشأتهم، وكتبهم، وتكوين عقائدهم؟. وهي تريد التحقق من تلك المعلومات التي جعلها التعليم المدرسي المغلق، ومصالح رجال الدين، والسلطات السياسية، جزءا لا يتجزأ من الدين. فهل ما تتداوله الكنائس هو حقائق موثّقة أم جملة افتراءات روّج لها لقطع المسيحية عن أصلها البشري–التاريخي، وبخاصة الأنثوي، وربطها بأصل أبوي زائف؟. ثم ما الأصل الذي مثله المسيح بوصفه إنسانا ارتبط بعلاقة جسدية مع المرأة، ثم تقصّدت الكنيسة بتر صلته بكلّ ذلك لتوقف نسله البشري، فيصبح أبا رمزيا لجميع المؤمنين به بدون أبوة حقيقية؟. تذهب الرواية، بواسطة البحث، إلى التأكيد بأن الديانات رموز، وصور، ومجازات، وأنه ينتصر تأويل ما للدين في عصر ما تبعا لقوة المؤوّلين وسيطرتهم على المجتمع، وبالنظر إلى أن الكنيسة هي الوجه الديني لمؤسسة الدولة الرومانية القائمة على مبدأ السلطة الهرمية الأبوية، فإن تفسيرها المعبّر عن مصالحها هو الذي ساد بين المسيحيين، ولكي يُرسّخ هذا التفسير بين عموم المؤمنين، فلابد من ممارسة قوة تلجأ إلى طمس أي رمز يمكن أن ينبثق للتذكير بالأصل الحقيقي للمسيحية، ثم تصفية كل من يتبنّى تفسيرا مغايرا للتفسير الكنسي الشائع، ووصمه بالهرطقة والمروق عن الطريق الصحيح. تجعل الرواية من هذه الأمر قضية بحث في الرموز المطمورة في مكان سري، ثم النزاع بين جماعة تريد إعلان السرّ للعالم أجمع، وأخرى تريد طمسه إلى الأبد لقطع دابر الحقيقة المتوارية في مكان مجهول.

على أن«دان براون» استثمر قضية شهيرة في تاريخ المسيحية ليجعل منها موضوعا للبحث، وهي «الكأس المقدسة» التي يعتقد أن السيد المسيح شرب منها في العشاء الأخير قبل صلبه، ثم اختفت منذ ذلك الوقت، والبحث جار من أجل العثور عليها، وهي كأس تجسّد رمزية الأصل الأنثوي للمسيحية، وبالنظر إلى هيمنة التفسير الذكوري فلابد من تدمير الكأس، وعلى هذا نشأت جماعة تحتفظ بالكأس عبر القرون، وتنتظر الوقت [illegible] العثور على الكأس من أجل تدميرها؛ لإخفاء الدليل الذي يقود إلى الحقائق المنسية التي توارت خلف أحداث التاريخ. يتجسد أمر البحث عن «الكأس المقدسة» من خلال الصراع بين جماعتين. يمثل «جاك سونير» القيّم على متحف اللوفر في باريس الجماعة الأولى، وهي «أخويّة سيون» التي تأسست في عام ١٠٩٩م، ومن أعضائها المفترضين: نيوتن، ودافنتشي، وبوتشللي، وهيغو، وجان كوكتو، وقد حافظوا جميعا على سرّ الكأس المقدسة منذ نحو ألف سنة، أما الجماعة الثانية فيمثلها الاتجاه الكنسي المتشدّد الذي تقوده جمعية «أبوس داي» في نيويورك بزعامة القس «أرينغاروزا» وهي جمعية أصولية مترمّتة تعتمد على فكرة الإيمان القائم على تعذيب الجسد، ووخزه بالمسامير للتذكير الدائم بعذاب المسيح. تريد الجماعة الأولى الاحتفاظ بالكأس التي ترمز إلى طقوس خاصة بالدم الملكي للمسيح، فيما تصرّ الجماعة الثانية على طمس هذا الأثر المقلق الذي سيؤدي الإعلان عنه إلى فضح أكاذيب الكنيسة. ويعزّز الصراع بين هاتين الجماعتين كل من المؤرخ الأميركي «لانغدون» والفرنسية «صوفي» بالنسبة

تثير رواية «شيفرة دافنتشي» السؤالَ الذي لا يخصّ المسيحية وحدها إنما الديانات كافة: ما الحقيقي، وما الزائف، في المعلومات المتداولة بين المؤمنين في سائر الديانات

للجماعة الأولى، والبوليس الفرنسي ممثلا بالنقيب «فاش» المتواطئ مع الكنيسة، بالنسبة للثانية.

وتقع معظم أحداث الرواية بين فرنسا، وانجلترا، خلال أقل من أربع وعشرين ساعة، وبخاصة في متحف اللوفر، وكنيسة سان سولبيس، والريف الفرنسي في النورماندي، ثم بعض الكنائس العريقة في لندن. وتستأثر عملية فك الرموز السرّية للعثور على مكان الكأس، باهتمام بالغ، ويتخلل ذلك تقطيع سريع للأحداث، ثم الدفع بمعلومات تاريخية في تضاعيفها، فالمتلقي موزع بين الحركة السردية البارعة للشخصيات ليلا، والبحث في معلومات تكتشف شيئا فشيئا من خلال الحوارات، وفك الشيفرات المستغلقة. وفي النهاية يجد المتلقي نفسه أمام كشف كبير لقضية دينية-أسطورية استأثرت باهتمام جدّي إلى درجة يعتقد كثيرون أنها حقيقة.

• **وسياق الحديث عن «شيفرة دافنتشي» فيما يخص اقتراح تاريخ مغاير للمسيحية يستدعي الوقوف على رواية «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو التي أثارت الموضوع الديني على خلفية الصراع** بين البابا والامبراطور، أي بين الكنيسة والدولة، في القرن الرابع عشر الميلادي. ويراهن إيكو في هذه الرواية، وفي رواياته الأخرى- بندول فوكو، وجزيرة اليوم السابق، وباودولينو- خبراته بوصفه باحثا، وناقدا، فلجأ إلى أسلوب الإيهام السردي الذي يخدع القارئ بصدق الوقائع، وذلك حينما لجأ إلى توظيف فكرة المخطوط – وهي فكرة شائعة في الآداب السردية- الذي يعثر عليه في«براغ» بعد أيام من اجتياح القوات السوفيتية لها في عام ١٩٦٨، وهو مخطوط فريد كتبه باللاتينية راهب ألماني في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي يدعى «أدسو دا مالك» عن أحداث وقعت في أحد الأديرة الإيطالية أواخر عام١٣٢٧م، وكان المدوّن شاهدا على تلك الأحداث، حينما كان صبيا.

مرّ المخطوط بتقلبات كثيرة بين اللغات والأديرة قبل أن يصل إلى الراوي الذي سرعان ما يغيب بعد أن ينجز هذه المهمة السردية الإيهامية. وتستعين الرواية بأساليب البحث التاريخي الهادفة إلى تخليص المسيحية من البدع التي لحقت بها في ذروة التناحر المذهبي في نهاية العصر الوسيط، ومطلع عصر النهضة، ولكن على خلفية قوامها تحقيق جنائي يستفيد من تقنيات البحث السردي، وتوظف الرواية فكرة التابع- ويمثله أدسو دا مالك- وهو الفتى الذي رافق راهبا ومحققا هو «غوليالمو دا باسكافيل» من أجل خدمته، وتقديم المساعدة إليه عند الحاجة، فيكون شاهدا على سلسلة الجرائم التي تجتاح الدير، ويقوم بتدوين مذكراته عنها. ولا ينتهي الأمر عند هذا الحدّ، فالرواية تعنى بالحقبة الفاصلة بين عصرين هما الوسيط والحديث، وتعرض لأسلوبين في التفكير، إلى ذلك تفضح طبيعة الصراعات المذهبية، وآثارها المدمّرة على البشر، تلك الآثار التي تؤدي إلى تخريب كل شيء: حرق الدير، وقتل الرهبان، وتدمير المكتبة التي ترمز إلى العالم.

يعيش المحقق «غوليالمو» في اللحظة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية تدشن لعصر لم تتبيّن بعدُ معالمه الواضحة، ونظرا إلى أنه ورث الثقافة القديمة، فلم تعد تسعفه في العصر الذي يعيش فيه كما يتصوّر، فقيم الثقافة القديمة تتدخّل في توجيه أفعاله، لكن ذلك يتعارض، بدرجة أو بأخرى، مع القيم الثقافية الجديدة. وهذا الأمر ينعكس في سلوكه، وأفعاله، وعلاقاته بالآخرين. يبدو «غوليالمو» منقسما على ذاته، فهو يمثل رمزيا رجل القرن الرابع عشر الذي تزدوج فيه الرؤى العقلية المنطقية المغلقة بمنظور ديني، من جهة، ومظاهر الإيمان العلمي-التجريبي الناشئة لتوها، من جهة ثانية. ففي الوقت الذي يمارس فيه عمله محققا في الخصومات الدينية والدنيوية، لا ينسى أنه أحد تلامذة «روجر بيكون». والحال لـ«غوليالمو» محقق بارع، وباحث متمكن، وراهب ثاقب الرأي، يستعين بالفرضيات العقلية في البحث، لكن مقدماته المنطقية لا تفلح في مطابقة الواقع، ولهذا يتشكك بوجود نظام محكم للكون، فهو جزوع من التفسير الديني القائل بوجود نظام شامل، لكنه لم يتمكن بعدُ من هضم إمكانية الإقرار الكامل بوجود تفسير علمي لذلك النظام الكوني، ولهذا تتضارب تصوراته، وتأملاته، وتتداخل، وتتنازع فيما بينها؛ لأنه عالق بين نسقين ثقافيين متناقضين: الديني والعلمي. وكما يقول تلميذه وتابعه «أدسو»فهو يرتكب كثيراً من أفعال الغرور نظراً «لكبرياء فكره» فما يدفعه للعمل «الرغبة في معرفة الحقيقة، والشكّ بأن الحقيقة ليست تلك التي تظهر له في الآونة الحاضرة».

قامت تحقيقات «غوليالمو» على جمع الأدلة، وتحليل المعطيات، ولم تأخذ بالحسبان لا فكرة الفرح وصلتها بالضحك، ولا فكرة الحزن وعلاقتها بالبكاء، فيما يحدث من جرائم قتل في الدير، إذ لم يكن منتبها إلى أن الفرح هو المحفز الغامض وراء القتل المريع في أنحاء الدير. وتبدو له المفارقة كبيرة، حينما تقوده تحقيقاته إلى اكتشاف تلك الفكرة المبهمة، وهي أن سلسلة الجرائم التي يكون ضحاياها من الرهبان، إنما هي بسبب كتاب مسموم مداره الضحك، وهو القسم المفقود من «فن الشعر» لـ«أرسطو» المخصص لـ«الكوميديا». فقد سُمّم المخطوط للحيلولة دون الإطلاع عليه؛ لأن الضحك يفسد المسيحية

الجدية، وبالفرح الذي يسببه الضحك تتحلّل المسيحية، ويغزوها الفساد، والخراب، فالكنيسة تعدّ الضحك من إغراءات الشيطان، وهو يحرّر الإنسان من الخوف، ومتى قيّض للإنسان أن يتحرّر من الخوف، فهو في غنى عن رب، ولا حاجة له بدين.

تلك خلاصة ما ينتهي «غوليالمو» وهو يستجوب الأب «يورج» المسوّغ للجرائم بقوله إن أرسطو بكتابه عن«الكوميديا» حطم جزءا من المعرفة التي جمعتها المسيحية طيلة قرون. لقد قال الأباء كل ما يجب معرفته عن قوة الكلمة الإلهية، وما أن شرح بويتسو مؤلفات الفيلسوف (=أرسطو) حتى تحوّل سرّ الكلمة الإلهي إلى محاكاة بشرية للمقولات والقياسات.إن سفر التكوين أورد ما يجب معرفته عن تركيب الكون، وما أن اكتُشفتْ كتبُ الفيلسوف الفيزيائية حتى أعيد التفكير في الكون بمعنى المادة الصمّاء اللزجة، وحتى كاد العربي ابن رشد أن يقنع الجميع بسرمدية العالم». وينتهي «يورج» إلى موضوع الضحك في كتاب الفيلسوف، قائلا «من هذا الكتاب يمكن أن يتولّد التوق الجديد والهدّام لتحطيم الموت عن طريق التحرر من الخوف، وماذا سيكون مصيرنا، نحن الكائنات المذنبة، من غير الخوف، الذي هو ربما أحكم وألطف الهبات الإلهية؟ لقد جاد فكر الأباء والعلماء طيلة قرون بخلاصات عطرة من العلم المقدّس ضد التكفير من خلال التأمل فيما هو سام، عن حقارة وإغراء ما هو دنيء، وهذا الكتاب بتبريره للملهاة، وكذلك الأهجية والمحاكاة على أنها دواء معجز، يطهر من الأهواء من خلال تصوير العيب والنقص، والضعف، سيحمل العلماء الزائفين على محاولة التكفير عمّا هو سام من خلال قبول الدنيء. من هذا الكتاب يمكن أن تنشأ فكرة أنه بإمكان الإنسان أن يريد على الأرض نفس الرخاء المزعوم في أرض النعيم. ولكن هذا ما لا يجب ولا نقدر أن نمتلكه»(١٣).

٣. الارتحال، والاكتشاف.

رأينا كيف أن البحث في الموضوع الديني بوجوهه المختلفة كان المادة السردية لثلاث من الروايات، وفيها جرى التوغّل في عمق المنطقة الشائكة لتاريخ الدين. لم يقع تشكيك في الأديان، ولا ارتياب في العقائد، إنما جرى البحث في التفسيرات المصاحبة لها، والتحيّزات الدنيوية الخاصة بها، وكيفية استئثار فئة بها دون أخرى، وهذا موضوع دنيوي له أهمية بالغة في حياة الناس، لكننا نلاحظ أن الارتحال في رواية «أمريكانلي» لـ«صنع الله إبراهيم» ورواية «شيكاجو» لـ«علاء الأسواني» يتجه بنا إلى منطقة أخرى لا صلة لها بالدين مباشرة، إنما بالهوية: هوية مصر، وهوية أميركا، ثم نقد البنية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فيهما.

تفضح الروايتان أميركا الاستعمارية التي لجأت إلى فرض سيطرتها على العالم، بمزيج من أساليب الاستعمار القديم القائم على الاحتلال العسكري– كما هو الأمر في فيتنام والعراق– ومدّ نفوذها السياسي بوساطة الشركات المتعددة الجنسية، والقواعد العسكرية المنتشرة في شتى بقاع العالم لحفظ مصالحها، أو ممارسة الضغوط السياسية والعسكرية ضد الدول الأخرى، أو إخضاع المنظمات الدولية لما تريد، أو فرض سياسات العولمة على الآخرين، وكل ذلك لإعادة صوغ العالم وفق الرؤية الأميركية، فلم يعد المبدأ الكولونيالي القديم متفرّدا لوحده، إنما ترافقت معه وجوه أخرى قدمتها أميركا بأفضل ما يمكن تقديمه. وفكرة الكولونيالية الأميركية الجديدة يقع تمثيلها في الروايتين بطريقة مركّبة لا تقتصر على وصف الهيمنة الخارجية، فحسب، إنما كشف السياسات القائمة على التحيزات الثقافية والعرقية داخل أميركا، بما في ذلك السياسات العنصرية البيضاء التي تدفع إلى الهامش بكثير من مكونات المجتمع الأمريكي، وتجعل الروايتان من هذه القضية موضوعا للبحث التاريخي أو شبه التاريخي، وقد وقع تجسيدها عبر التمثيل السردي من خلال العلاقات الاجتماعية المتوترة بين الملونين والبيض، فضلا عن الوافدين إلى الأرض الأميركية.

• أول ما يلفت الانتباه في «أمريكانلي» أن «صنع الله إبراهيم» توسع في وظيفة السرد التقريري الذي كان بدأه في أول رواية له، وهي«تلك الرائحة» التي صدرت في عام ١٩٦٦. وهذه الرواية لا تنقطع عن سابقاتها لا في تقنيتها، ولا في لغتها، ولا في العالم الافتراضي الذي تتماثل عناصره، وإن اختلفت الأزمنة، والأمكنة، والموضوعات، والأحداث، والشخصيات. فقد تمسّك بذلك في كامل تجربته الروائية التي أقامها على ركيزتين، أولاهما: التنقل بين خيط سردي ينتظم الأحداث، من جهة، وبين مادة اجتماعية أو تاريخية، من جهة أخرى، وهذا التوازي يشكل أحد الثوابت لديه. وثانيتهما: تعميق الوظيفة التقريرية للسرد المباشر الذي يكاد يتنكر للموروث اللغوي الذي عرفته الرواية العربية؛ فلغة السرد وسيلة تحليل، واكتشاف؛ لأنها تنخرط في مناقشة التاريخ، والواقع، وتقدّم وجهات نظر حول مشكلات العالم المعاصر السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وتشتبك بالمصادر، والمراجع، والشخصيات التاريخية، ولا تعنى بالبعد التخيلي للمادة السردية المعروضة.

تنظم أحداث رواية «أمريكانلي» حول تفاصيل الحياة اليومية للبروفسور المصري «رشدي» الذي يصل أميركا مدعواً من معهد «التاريخ المقارن» بمدينة «سان فرانسيسكو» خلال النصف الثاني من عام ١٩٩٨ لتدريس مادة تاريخية مقترحة هي مزيج من منهج الأستاذ والتاريخ الشخصي له«دراسة نشاط مؤرخ عربي معاصر قضى أكثر من ثلاثين سنة في المهنة، وتتبّع العوامل التي ساهمت في توجيهه إلى دراسة التاريخ، واعتماده منهجا معينا في أبحاثه، ثم محاولة تقويم هذا المنهج، وتقدير نصيبه من النجاح والفشل»(١٤) و كما وردت على لسان«رشدي»حول المادة التي أعدّها لتكون موضوعا للعرض والنقاش«كانت تحدوني الرغبة في تأمل تجربتي العامة في الحياة بجانبيها العلمي والشخصي. تصوّرت أن محاولة صياغتها في كلمات ثم مشاهدة انعكاسها على عقول أخرى قد تضيء بعض جوانبها، وخاصة فيما يتعلق بحياتي الداخلية. فلم يحدث أن عكفتُ على دراسة بعض حلقاتها واستخلاص مدلولاتها البعيدة، شأني في ذلك شأن أغلب الناس الذين ينشغلون بالحياة نفسها عن تأملها»(١٥).

يصل رشدي إلى المعهد بدعوة من طرف أحد طلابه السابقين، وهو«ماهر لبيب» مدير المعهد، الذي كان«رشدي» درّسه في جامعة القاهرة، ثم نال منحة من جامعة كولومبيا لمواصلة دراسته العليا، ولما انتهى منها، رفض العودة إلى مصر، [illegible] الأميركية، وأصبح مديرا للمعهد. ويمثل الإطار السردي للرواية، منذ اللحظة الأولى، بحركة «رشدي» في المدينة، والمعهد، والبيت، وتجواله في أحياء المهمشين، والمثليّين، والمهاجرين، فيبدو وكأنه باحث جاء يكتب عن أحياء سان فرانسيسكو. وتتخلل ذلك النقاشات الصفية المتشعّبة عن التاريخ، والسياسة، والمجتمع، إلى ذلك ترتسم ملامح حبكة سردية موازية، تمثلها الرسائل الإغوائية التي يتلقاها«رشدي» من طرف امرأة مجهولة، فيستجيب لها، ويشغل في البحث عن مصدرها. لكن أبرز ما يرسمه السرد هو التركيب المغلق للمجتمع الأميركي المسكون بهاجس الحذر، والتوجس، والخوف، والذعر؛ فالأبواب المغلقة، والأقفال الكبيرة، والمفاتيح الكثيرة، والعزلة، وغياب التواصل، والعزوف عن المشاركة، كل ذلك يتردّد في تضاعيف الرواية من أولها إلى نهايتها، وكأن العالم يترقب حدثا جللا يهدّد الأفراد. تبدو حركة الأفراد وكأنها تقع في متاهة مغلقة، ولا هدف لها.

تتميز رؤية«رشدي»بالشبقية، فعيناه تمران بسرعة على الأشياء، لكنهما تتريثان بشبق على مظاهر الأنوثة، وتصفقان بدقة أجساد النساء، على الرغم من كونه كهلا ستينيا يعاني من ضغط الدم، وانسداد في الأذنين، وحساسية في الأنف، وأوجاع في العنق والظهر، وفطريات بين أصابع القدمين، وخيانة في الذاكرة، وضعف في البصر(١٦). وكل هذا لا يثنيه عن تصابي المرتحل، ورغبة المكتشف، فيمعن في مغامرات غالبا ما تنتهي إلى الفشل، وهو رجل معطوب الأعماق، وفيه درجة واضحة من النفور، والسوداوية. وتتوازى هذه الوقائع مع مسار ثان للأحداث تمثلها تجربته الذاتية والعلمية في مصر منذ أربعينيات القرن العشرين. وهي سيرة تتضمن تاريخ مصر المعاصرة، لكنها، في الوقت نفسه، سيرة مؤرخ غير امتثالي ذي رؤية ماركسية في تحليلاته للظواهر الاجتماعية، وصاحبها انزلق إلى التاريخ بقراءة روايات «ساباتيني» و«الكسندر دوماس الأب» و«جورجي زيدان» وهم أعلام الرواية التاريخية، وكأن «المؤلف الضمني» في النص يسوّغ معالجة المشكلات الاجتماعية بأسلوب روائي.

تشبّع «رشدي» بالتاريخ المصري، وعرفه جيدا، وسعى طوال حياته الأكاديمية إلى استبطان خفاياه وكشفها بمنهجية ثقافية تبتعد عن البحث المدرسي التقليدي، وهو يرغب في عرض كيفية تشكيل هذه التجربة أمام طلابه الأميركيين المتحدرين من خلفيات دينية، وثقافية، وعرقية [illegible] إلى تقديم تجربته ورؤيته معا، [illegible] عرض لأفكار بروديل، وهوبزباوم، وجمال حمدان، وطه حسين، وسواهم، ويحرص على كشف الصلات المتشابكة بين وقائع التاريخ وحواضنه الاجتماعية، والبحث في المؤثرات المحاذية لها، وهذا يدفع به إلى عرض وجهة نظره الشخصية مرفقة بأحداث التاريخ. وفي الغالب يقع رفض لوجهة النظر هذه، أو أنها تستدعي مزيدا من الحوار والنقد، وربما الاختلاف، ومن ذلك فما أن يثار أمر المذابح الصهيونية في فلسطين، ومنها«مذبحة دير ياسين» التي جرت وقائعها في ربيع عام ١٩٤٨ضد فلسطينيين عزّل حتى تتسرّب إشاعات في الوسط الجامعي بأن حلقته الدراسية يسودها جوّ من معاداة السامية، فيرتسم قلق، ثم خوف؛ ذلك أن أعضاء الهيئة التدريسية في المعهد- وكذلك الطلبة- ما زالوا ينتمون إلى هوياتهم الأصلية التي تحدّروا منها، ولم ينصهروا بعد في بوتقة هوية جامعة، فكل فكرة تكون مثار استياء وسخط إذا ما جرى تحريف مقاصدها بحيث يفهم منها أنها تنتقد هذا الدين أو ذاك، أو هذا العرق أو ذاك، أو أنها تعيد تقليب صفحات التاريخ على غير ما هو مرغوب فيه.

يسعى«شكري» المؤرخ والباحث، إلى توجيه طلابه نحو معالجة الظواهر التاريخية معالجة كلية توافق منظوره المنهجي، وذلك بإحالتهم إلى مصادر الفكر التاريخي الكبرى، وإتاحة الفرصة أمامهم لتبادل وجهات النظر، وإبداء الرأي بحرية كاملة، ويكاد يفلح فيما انتواه داخل قاعة الدرس، ولكنه يصاب بخيبة أمل حينما يدعى ضيف شرف على الاجتماع الشهري لـ«جمعية المصريين الأميركيين» فيلقي محاضرة عن واقع حال المجتمع المصري، ولا يجد، حينما ينتهي من حديثه، أحداً في القاعة سوى رجل لا يفهم العربية، فالحضور يتلاشى مذعوراً بالتدريج من القاعة كلما اشتدت نزعة المحاضر النقدية للسياسات الحالية في مصر، وكأن الجمهور لا يريد أن يتحمّل وزر المسؤولية بالإصغاء إلى تشريح نقدي للحالة الاجتماعية الفاسدة التي ينتمي إليها، فعدوى الخوف لم تبق محصورة في مصر نفسها، إنما لاحقت، كلعنة الفراعنة، المصريين في المنافي، وصاروا كمن يتجنّب رؤية نفسه في المرآة، خائفين أن يضبطوا في حالة إصغاء لفكرة لا تريدها مؤسسة السلطة.

ويستأثر تاريخ القاهرة، وسان فرانسيسكو، بحيز مهم من بحث«رشدي» وطلابه، فعبر المقارنة التاريخية بين المدينتين لا يكتشف تاريخهما، فحسب، إنما التركيب الاجتماعي العميق الذي يحيل على تكوين الشعبين المصري والأميركي، وهو ما يقود إلى التعرف على هوية أمتين من خلال التاريخ الاجتماعي للمدينتين، وإذ يتوافق وصفهما، يتضح طمس الأصول المجتمعية للساكنين الأصليين للمدينة الأميركية، وضروب الإبادة التي تعرّض لها الهنود الحمر، ووصول حملات المستوطنين البيض إليهم، ودفعهم من شرق أميركا إلى غربها بتطهير عرقي توجّجه أطماع المال والاستيطان إلى أن ينتهي الأمر بفناء الجماعات الأصلية، وإعادة صوغ ذاكرة ما تبقّى منها باعتبارهم غرباء وذلك بخطة مُحكمة «وضعت للتذويب الثقافي بإعادة صياغة ذاكرة الهنود ووعيهم»(١٧).

وسنكتفي بمثال واحد من أمثلة التنكيل الذي تقدّمه الرواية عن طقس«سلخ فروة الرأس»الذي مارسه المستعمرون الأوائل، واستقرّ في وعي المستوطنين البيض فيما بعد«كانت السلطات الاستعمارية ترصد مكافأة لمن يقتل هنديا ويأتي برأسه، ثم اكتفت بفروة الرأس. وتصاعدت هذه المكافأة حتى بلغت مائة جنيه في عام ١٧٠٤ وهو مبلغ كان يعادل أربعة أضعاف متوسط الدخل السنوي للمزارع في مستعمرات «نيو إنجلند» فكان بإمكان أي مستوطن عجوز أن يصطاد طفلين وثلاث نساء من الهنود فيصبح ثريا. وسرعان ما تأسست شركات– انجليزية وفرنسية– تستأجر فرقا من المغامرين لقتل الهنود والعودة بفروات رؤوسهم. وصار المستوطنون يتباهون بعدد ضحاياهم، وتباهى أحدهم بأن العدد٤٠ في الطلعة الواحدة. وتباهى آخرون– قبل زمن هتلر– بأن ملابس صيدهم وأحذيتهم مصنوعة من جلد الهنود. وكان الرئيس«أندرو جاكسون»الذي تزين صورته ورقة العشرين دولارا من عشّاق التمثيل بالجثث، وكان يأمر بحساب عدد قتلاه، وإحصاء أنوفهم المجدوعة، وآذانهم المقطوعة، ورعى بنفسه في٢٧مارس١٨١٤حفلة تمثيل بجثث٨٠٠ هندي يتقدّمهم زعيمهم. ووصف الرئيس«تيودور روزفلت» المذبحة بأنها كانت «عملا أخلاقيا مفيدا؛ لأن إبادة الأعراق المنحطّة حتمية ضرورية لا مفر منها»(١٨).

وبالمقارنة، فقد تعرّض المصريون لفتوح، وغزوات، من طرف سائر الحملات التي اكتسحت بلادهم، لكن التاريخ يكشف أنهم لم ينقرضوا مقارنة بالهنود، وتفسير ذلك أنهم تميزوا بخاصية «الاستقرار التي تسمح باستيعاب الغزاة، وخاصية التجانس. كان المصريون أمة واحدة بينما توزع الهنود الحمر على مائة شعب وأمة»(١٩). البحث التاريخي المقارن لا يكشف تماثلا، فحسب، إنما يرسم تباينا للتاريخ الاجتماعي للمدينتين، فقد تفتت الوجود الاجتماعي للهنود أمام زحف البيض، فيما ذاب الغزاة والفاتحون في بوتقة المجتمع المصري العريق.

وبالنظر إلى أن السيرة الذاتية لـ«رشدي»تحتل مكانا بارزا في متن الرواية، فينبغي التريث أمام صعاب التجارب العاطفية والبحثية التي تعثر بها، ليتضح مسار علاقته بالمرأة، ورؤيته التاريخية بوصفه باحثا يعرض تجربته أمام متلقين يكادون يجهلون الحاضنة التاريخية لتجربته الشخصية، فمنذ بداية حياته ارتسم إخفاق واضح في المسارين الذاتي والأكاديمي له، وسيكون لذلك أهمية بالغة في صوغ رؤيته التاريخية وعلاقته بالمرأة، فقد أخفق جسديا مع الأميركية «بربارة» لما قرّر اختبار رجولته، والتعبير عنها بعلاقة جسدية مع امرأة، فإذا بالفتاة تعزف عنه في اللحظة الحرجة لأنها مثلية «لا تحب الرجال وتعيش مع صديقة لها»(٢٠) فأغلق أمامه أفقا طبيعيا حلم بارتياده، وهو في مقتبل العمر. وكان«رشدي» في شبابه ذا ميول مثلية، ولم تستقم علاقته بالمرأة على الإطلاق، على الرغم كل المحاولات التي قام بها، فبقي عازبا، على أن تعثراته العاطفية والدراسية تكشف شخصا يتحرك ببطء، ولكنه لا يتراجع. في عام١٩٦٠أنهى دراسته الجامعية، وسجّل لنيل الماجستير في موضوع له صلة بـ«التاريخ المقارن» وذلك في أوج حملة تأميم الملكيات الخاصة التي قادها جمال عبد

الناصر، واختار أن يكتب بحثا تاريخيا مقارنا عن «الملكية الفردية للأرض في مصر»فبعض المصريين يرون أن التأميم اعتداء على حق الملكية باعتباره حقا تاريخيا ومقدسا.

يرى «شكري» أن هذا التصور خاطئ لكل من يتمعن في التاريخ المصري، لأنه «لم تعرف الملكية الفردية للأرض طوال خمسة آلاف سنة، ففي العصر الفرعوني كانت الأرض كلها للفرعون، وصارت بعدها للملوك والسلاطين، واقتصر اقتطاع بعضها على حق الانتفاع. وفي العصر الحديث أعلن«محمد علي» نفسه المالك الوحيد لها تاركا للفلاح حق الانتفاع وحسب. ثم بدأ اقتطاع أجزاء منها لأفراد أسرته الألبانية، ولمن رضي عنهم من المصريين، ولم تتحول إلى ملكيات فردية حقيقية إلا في عهد حفيده«سعيد». وكانت هذه الملكيات غير الشرعية هي الأساس الذي قامت عليه بعد ذلك بقية أشكال الملكية من تجارية وصناعية. وظلت الأخيرة حكرا لدائرة ضيقة من المتمصرين، وأعوان الانجليز، الذين غدروا بـ«عرابي» وساعدوا على احتلال البلاد في١٨٨٢ووصل الأمر قبل ثورة ١٩٥٢أن كان نصف في المائة من مجموع السكان يملكون نصف الدخل القومي. التأميم لم يكن تصحيحا لظلم تاريخي بقدر ما كان حلا لمشكلة اقتصادية. فالرأسمالية المصرية كانت ضعيفة وجزعة من الجرأة والخيال. فبدلا من الإقدام على مشروعات ضخمة تؤتي أكلها بعد عقود، اقتصرت أعمالها على الربح السريع الذي يتحقق من المشروعات الخدمية والاستيراد، ولهذا لم يكن أمام الدولة المقبلة على خطة تصنيع وتحديث طويلة الأمد، إلا أن تضع يدها على الأصول الضرورية لذلك»(٢١).

يرفض المشرف فكرة الكتابة عن الملكية الخاصة للأرض؛ لأنها لا توافق المواد الجامعية المقرّرة التي تعنى بوصف الظواهر الاجتماعية، وليس تفسيرها، فيختار البحث في الحضارة الفرعونية، لكن الاهتمام بهذا الموضوع يشوبه الحذر؛ لأنه غير مرغوب فيه مع هيمنة الأيدلوجيا القومية في تلك الحقبة، ولهذا يرفض أيضا. وفي وقت متأخر يعرف رشدي أنه موضوعاته تلاقي عنتا من المشرف الذي يدفع به للبحث في «تاريخ الشعوبيين في اليمن» ليستفيد من نتائج البحث في إعداد دراسة موسعة عن «الحركات الشعوبية في الوطن العربي» كان وزع أجزاءها على طلاب الدراسات العليا، ليجني ثمارها هو، إذ راج آنذاك أن كل من يعارض السياسات الناصرية على المستوى العربي يوصم بالشعوبية.

لا يشعر «رشدي» بالميل إلى هذا الموضوع الذي وجده غريبا عنه، لكنه لاحظ أن معاداة أستاذه سوف تجلب له الضرر، فاختار ما يمكن الاتفاق عليه بينهما، وهو «الفتح العربي لمصر» من أجل تفسير الظروف التي جعلت المصريين يغيرون ديانتهم مرتين خلال خمسة قرون، مع ما رافق ذلك من تعاقب الهيمنة الأجنبية على البلاد خلال الحقبة التي سبقت ورافقت الفتوحات العربية. لكن المشرف الذي تبوأ مكانة وظيفية مهمة في الكلية، كان متخوفا من أن «يحقق أحد من زملائه أو طلبته اختراقا في البحث» فوقف دون ذلك، وتراجع«رشدي» ولم يجسر على المضي بمطالبه، الأمر الذي جعله ينتهي باختيار مخطوط «المردفات من قريش» لـ«أبي الحسن علي بن محمد المدائني» ويقوم بتحقيقه على الرغم من وجود تحقيق سابق له. وبصعوبة بالغة انتهى من دراسته، حالما بالتوظيف في الجامعة. فإذا بنكسة عام١٩٦٧تبدد كل أحلامه، إذ يجنّد خلال حرب الاستنزاف حتى حرب أكتوبر عام١٩٧٣. وبعد ذلك، وحينما تعصف بمصر سياسات الانفتاح الاقتصادي، وتبرز الأصولية الدينية، وتنهار المقومات الاجتماعية التي أرستها الحقبة الناصرية يحاول استئناف دراسته للدكتوراه، وبتأثير من منهجية «طه حسين» يروم تخصيص بحثه لحركة القرامطة، وهي حركة محل اختلاف المؤرخين، وتمكن بصعوبة من تحرير بحثه، فانتهى منه في أواخر عهد السادات عام١٩٨١ بعد أن تعثر طويلا. وأفلح في الالتحاق أستاذا في الجامعة لكنه قوبل بصعاب التآلف مع المد الديني الذي اكتسح الجامعة المصرية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، فاعتكف معتزلا يحاول تفسير حال مجتمع انزلق إلى هاوية مجهولة، وشرع بتأليف كتاب بعنوان«نظرية في الاكتئاب الجمعي» يريد به تشريح حس الانهزامية، والامتثالية للشعب المصري.

ترافق كل ذلك بتعثر متواصل لحياته العاطفية، فآل به الأمر أن أصبح وحيدا تلفه نظرة سوداوية لحياة مجتمعه، فهو كائن مفارق مشغول بتحليل الظواهر الاجتماعية والتاريخية التي تدفع به إلى الهامش، إذ كان شاهدا على صعود كافة مظاهر الرياء، والولاء الأعمى، والنفاق، وتراجع حرية التفكير، والتعبير، وغياب العقلانية، وسيادة التفكير السلفي، وسقوط المجتمع بأكمله في منطقة الحيرة الكاملة. ويمثل كل ذلك رحلة اكتشاف لمجتمعه تمت على أرض غريبة، فقد مكنته ظروف إعارته القصيرة إلى أميركا ليس فقط من البوح بسيرته الذاتية الملتبسة، إنما حررته من الخوف، فأتاحت له، عبر المقارنة، والحوار، عرض رؤيته للتاريخين المصري والأميركي . إن التعثر العاطفي والبحثي دفعا به إلى

منطقة التردّد والشك، فهو محكوم بقوى أكبر، ورغبات أوسع، وأيدلوجيا شمولية تريد صوغ اختياراته، فيخالجه قلق داخلي، ويعيش حالة متواصلة من الإحساس بالإخفاق، والقهر، والظلم، وبما أنه عاجز عن تصحيح الخطأ الخاص برغبات الأفراد على المستوى العاطفي أو الفكري، فتنشط لديه رؤية نقدية لكل ما يحيط به.

تعرض سيرة «رشدي» الأكاديمية على خلفية أرشيف متنوع من الوقائع اليومية الكثيرة الخاصة بالمجتمع الأمريكي خلال الأشهر الأخيرة من عام ١٩٩٨مما تنشره الصحف ووسائل الإعلام عن البطالة، والاستهلاك، والفضائح، والجرائم، والجنس، ومنها علاقة الرئيس الأمريكي «كلنتون» بالمتدربة في البيت الأبيض «مونيكا لوينسكي» وتداعياتها، بما في ذلك التحقيقات القضائية، واعتراف الرئيس بتلك العلاقة، وكل ذلك يستأثر باهتمام كبير من الراوي، والحامل لأيديولوجيا المؤلف إلى درجة المطابقة الكاملة. وتتوزع المادة الروائية على هذه المحاور المتداخلة فيما بينها على نحو شديد التلازم، فلا ينفرط عقدها الناظم لأن الإطار السردي يدرجها بالتتابع بحيث تكشف بوضوح عن الرؤية السردية [illegible] في النص، وهي رؤية نقدية للمجتمع الأمريكي، تفضح التمييز العنصري، وتكشف العيوب [illegible] مترحل، وطارئ، مولع بثقافة [illegible] الجنسية تبقى شبه مشلولة، و[illegible] بالأسلوب الصحيح إلا ما تستثيره [illegible] ليلا. على أن بحث «رشدي» في أعماق المجتمع الأمريكي يظهره مجتمعا مأزوما تتناهبه أزمات المال، والنفوذ السياسي، والعنصرية، والجنس، والخوف.

ولا يمكن أن نغفل دلالة العنوان، إذ يفلح المؤلف في نحت كلمة جديدة من عبارة، والكلمة هي «أمريكانلي» أما العبارة فهي «أمري كان لي» وهو العنوان الثانوي الشارح المثبت على غلاف الكتاب، والصلة بين الكلمة المنحوتة والعبارة تبدو قوية بدليل ترابطهما وظهورهما معا كعنوان للرواية، لكن ربما يكون من الصعب إقامة صلة دلالية مباشرة بينهما بما يضفي معنى خاصا على هذا الاقتران، فالمؤلف يقدّم تفسيرا في متن الرواية يختلف عن هذا الاقتران الظاهر، فيقول «إنني ألفتُ في طفولتي أن أسمع تعبير «أمريكاني» يطلق على أية سلعة ذات مظهر براق، وسريعة التلف. فقد خلفت الحرب العالمية الثانية طلبا على سلع واحتياجات لم تعد الصناعات الإنجليزية أو الألمانية قادرة على تلبيتها، وغمرت الأسواق بمنتجات سعى صناعها الأمريكيون وراء ربح سريع فلم يعتنوا بجودتها، ولم أتصور أن الأمر شمل البشر أنفسهم»(٢٢).

وهذا التناقض سيضع أمامنا الاحتمالات الدلالية الآتية: يحيل العنوان والعبارة الشارحة إلى تعارض لا يخفى، فالعبارة تقرر الاستقلالية، فيما العنوان يوحي بالتبعية، فأن تكون «أمريكانليا» هو أن تكون تابعا، وهو معنى يتعارض مع الدلالة الظاهرة للعبارة، ويدعم التفسير الذي يقدمه النص هذا التناقض، فاللفظة تطلق على السلع البراقة سريعة التلف، إلى ذلك أنها تدل على الناس المنشغلين بالمظاهر الخادعة. باختصار أنها تحيل على المزيفين، المتقلبين، والمسطّحين، والطارئين. كيف إذا يمكن التوفيق بين «أمريكانلي» و«أمري كان لي»؟.

إن التنازع حول المعنى قائم في صلب العنوان، وفي داخل النص. وليس من تخريج لهذا التنازع غير استعادة حياة «شكري» في أمريكا، فلا يمكن التأكيد بأنه أصبح مزيفا، وسطحيا، فرؤيته السردية لا تكشف سوى الأخطاء، ولا يستأثر باهتمامه غير السلبيات التي تبدأ من الدائرة الضيقة التي تحكم حياته، وصولا إلى علاقته بطلبته، وجولاته في أحياء الشاذين، والمهجّنين، والمشردين، وكشفه الجانب الأسود من تاريخ المدينة، وعنايته [illegible] بحكايات المثليين، ومراقبتهم في الحانات والمقاهي والشوارع. فهو باختصار لم يمتثل لسطوة الدعاية الأمريكية، ولم يصبح مزيفا، ولا مسطحا، وبذلك ظل أمره [illegible] ولكن هل من الصحيح أن تقود عدم الاستقلالية [illegible] بالرؤية القائمة؟. من الواضح أن [illegible] واحد من الوقائع التي تطابق منظوره فلم ير سواها، ولم يورد إلا ما رغب فيه. فهل يكون امتلك أمره لأنه عدّ نفسه مستقلا، ولم ينخرط في التزييف الأمريكي الذي يراه قد شمل العالم؟. من الصعب أيضا الأخذ بهذا التخريج، فالرؤية السردية كانت منحازة لا تتوقف إلا على التناقضات. ومن المستحيل كذلك تفسير هذه الاستقلالية اعتمادا على رؤية تلتقط المفارقات. ولهذا يكاد العنوانان العام والشارح يقوضان الدلالة المنتظرة من التسمية، فقد ارتسم التناقض على الرغم مما يحتمله من تورية.

رحلة البحث التي قام بها «رشدي» إلى أميركا تضعنا أمام أكاديمي مقتلع من تاريخه الاجتماعي والوطني، وهو لا ينتمي إلا إلى أفكاره، ونفسه، هو مملوءة بالفضول، والشكوك، والرغبة الجامحة بالتلصّص، ويسكنه الفضول، وذو تاريخ شخصي ملتبس، ويكاد يمضي حياته اليومية بلا هدف واضح، لكن رؤيته المادية للتاريخ شديدة الأهمية، وتتميز بسجل نقدي لا يعرف الامتثال، إلا في حالات اضطرارية عابرة. وهي تكشف أمرين على غاية من الأهمية، فمن جهة أولى تسلط الضوء على البطانة الداخلية

للمجتمع الأميركي حيث انهيار نظام القيم العام، وهيمنة المصالح، والولاءات، وتسرّب البرود إلى العلاقات الإنسانية، فكأننا بإزاء عالم من الدمى وليس من بني البشر، فالسرد لا يستبطن العمق الإنساني للشخصيات، فحسب، إنما يرصد علاقاتها الخارجية القائمة على المنافع. ويخيم الجمود العام على المدينة، فمنظور الراوي يركز على الشوارع الفارغة، ويجسّم الخوف في أحياء الشاذين، والمثليين، ومتعاطي المخدرات، ومن جهة ثانية تكشف تلك الرؤية السيرة الاستعادية للشخصية الرئيسة في الرواية على خلفية التاريخ المصري الحديث، حيث لا أمل إذ ثمة فساد يتفاقم في مجالات الحياة كافة، وفي مقدمتها الوسط الجامعي، فالدوائر السردية الثلاث المكونة للعالم التخيلي للرواية: الدائرة الخاصة برشدي، ثم الدائرة الخاصة بمجتمعه المصري، وأخيرا الدائرة الخاصة بالمجتمع الأميركي، تتداخل فيما بينها فتظهر عالما يزحف إلى حتفه الأخير بمزيد من السرعة بعد أن تخلى عن القيم الكبرى الناظمة له. رحلة «رشدي» البحثية إلى خارج مصر كانت مناسبة للعودة إلى كشف تاريخها، ومناسبة لاستعادة تاريخ ملموس للشخص ظل دائما عائما على هامش الحراك العام لمجتمعه.

• **وغير بعيد عمّا أفضت إليه رحلة «رشدي» في رواية «أمريكانلي» القائمة على فكرة الارتحال والبحث والاكتشاف، تتنزل رواية «شيكاجو» لـ «علاء الأسواني» في صلب الموضوع نفسه. فقوامها السردي يتشكل من علاقات متشابكة لمجموعة من الشخصيات المصرية أو الأميركية، في مدينة شيكاجو، ومع انها تلقي بعض الأضواء على ماضي تلك الشخصيات لكنها تعرض لحاضرها في ظل المتغيرات الحاصلة في المجتمعين المصري والأميركي.** وترتسم ملامح الشخصيات وطبائعها بالتدريج، عبر بناء سردي متواز للأحداث، لا يتيح لمعظم الشخصيات أن تلتقي بعضها ببعض، إنما تقتصر معظم اللقاءات على شخصيتين، من بين عدد يزيد على عشر في الرواية، وعلى الرغم من أن معظم الشخصيات مصرية أو من خلفيات مصرية، فإن المادة السردية الأساسية للرواية هي مزيج من وقائع أميركية ومصرية، كما رأينا في «أمريكانلي». وتحمل رواية «شيكاجو» الهموم المحلية لشخصياتها، وتدرجها في سياق الحياة الأميركية، ولا تكاد تتفاعل مع العالم الجديد الذي وجدت نفسها فيه لأسباب خاصة بمواصلة الدراسة، أو الهجرة، أو العمل، فالموضوع الوطني المصري يستأثر باهتمام الجماعة المبتعثة للدراسة في أميركا، أو تلك الشخصيات التي دفعت، لأسباب متعددة، إلى مغادرة مصر في وقت سابق لأسباب سياسية أو دينية. وقد مرّ بنا تصميم «رشدي» وطلابه على البحث في تاريخ «سان فرانسيسكو» وهو ما نجد نظيرا له في رواية «شيكاجو» التي تبدأ بالفكرة نفسها، وبالرؤية ذاتها تقريبا، وبالتركيز نفسه، فتاريخ المدن الأميركية يعوم على مذابح دموية لاستئصال السكان الأصليين من الهنود الحمر، والتنكيل بهم.

تبدأ الرواية بالتوضيح الآتي «قد لا يعرف الكثيرون أن «شيكاجو» ليست كلمة انجليزية، وإنما تنتمي إلى لغة الألجنوكي، وهي إحدى لغات عديدة كان الهنود الحمر يتحدّثون بها.. معنى شيكاجو في تلك اللغة «الرائحة القوية»، والسبب في هذه التسمية أن المكان الذي تشغله المدينة اليوم، كان في الأصل حقولا شاسعة خصصها الهنود الحمر لزراعة البصل، الذي تسببت رائحته النفاذة في هذا الاسم»(٢٣). بعد هذه المقدمة حول التسمية، يأتي الشرح «ظل الهنود الحمر لعشرات السنين يعيشون في شيكاجو، على ضفاف بحيرة ميتشجن، يزرعون البصل ويرعون الماشية ويمارسون حياتهم بسلام..حتى عام ١٦٧٣ عندما وصل إلى المنطقة رحّالة وصانع خرائط يدعى لويس جولييه، يرافقه راهب فرنسي من طائفة اليزويت اسمه جاك ماركت..اكتشف الرجلان شيكاجو، وسرعان ما تواقد عليها آلاف المستعمرين كما يتدافع النحل على قطعة من العسل، وخلال المائة عام التالية: شنّ المستعمرون البيض حرب إبادة مروّعة، قتلوا خلالها ما بين ٥ و١٢ مليون نفس من الهنود الحمر في كل أنحاء أمريكا..وكل من يقرأ التاريخ الأمريكي لابد أن يتوقف أمام هذه المفارقة: فالمستعمرون البيض، الذي قتلوا ملايين الهنود واستولوا على أراضيهم ونهبوا ثرواتهم من الذهب..كانوا– في نفس الوقت– مسيحيين متدينين للغاية..على أن هذا التناقض سينجلي عندما نعرف الآراء الشائعة في تلك الفترة؛ فقد ذهب كثير من المستعمرين البيض إلى أن «الهنود الحمر، بالرغم من كونهم ضمن مخلوقات الله على نحو ما، فإنهم لم يخلقوا بروح المسيح، وإنما خلقوا بروح أخرى ناقصة وشريرة». وأكد آخرون بثقة «أن الهنود الحمر مثل الحيوانات، مخلوقات بلا روح ولا ضمير، وبالتالي فهم لا يحملون القيمة الإنسانية التي يحملها الرجل الأبيض» وبفضل هذه النظريات الحكيمة، أصبح بمقدور المستعمرين أن يقتلوا ما شاءوا من الهنود بلا أدنى ظل من ندم أو شعور بالذنب، ومهما بلغت بشاعة المذابح التي يرتكبونها طوال النهار، لم يكن ذلك ليفسد نقاء القداس الذي يقيمونه كل ليلة قبل النوم!»(٢٤).

هذا التماثل في الرؤيتين السرديتين مهم جدا، فهو يكشف

أن المدن الأميركية الكبرى إنما هي مستوطنات بيضاء جرى التنكيل بساكنيها الأصليين، أكثر مما هي مدن وطنية جامعة للأمريكيين، فالأهالي الأصليون إما أبيدوا عن بكرة أبيهم جراء المذابح التي تعرضوا لها، أو استبعدوا إلى الهامش دون أي دور في عالم يتدافع فيه البيض حول الهيمنة على كل مفاصل الحياة الرئيسة في أمريكا، وسواها من المستعمرات. هذه الرؤى الجديدة تنتمي إلى حقبة ما بعد الكولونيالية، وهي تتطلع إلى زحزحة التصورات السائدة، ونقضها، واقتراح منظورات بديلة تقوم على كشوفات جديدة للتاريخ الأميركي، والتاريخ العالمي برمته في العصر الحديث، ولها أهمية بالغة في استئناف النظر مجددا بالمسلمات الشائعة، فبالسرد تعاد كتابة التاريخ الوطني والقومي والعالمي، وتزاح إلى الخلف التواريخ الزائفة التي رسختها إما الثقافة الاستعمارية أو التفسيرات المحاكاتية لها. وإذا كنا لاحظنا توازيا بين المادة التخيلية والمادة الوثائقية في رواية «أمريكانلي» فإننا نلمس توازيا مختلفا لبنية الأحداث في رواية «شيكاجو». وهذه التقنية السردية تتيح للمتلقي متابعة الأحوال الفردية للشخصيات دون الاهتمام بالعلاقات التفصيلية التي تربطها فيما بينها، كما ويتيح هذا النوع من البناء إمكانية أن يملأ المتلقي الفراغات بين الأحداث على سبيل التوقع، ولكن غالبا ما تنتهي الأحداث عند واقعة جديدة وتدفع إلى انتظار أسلم الأحداث الآتية. وذلك يخلق تشويقا سرديا بالغ الأهمية. تفتح الرواية بتقديم وصف لمدينة «شيكاجو»، ثم تنتقل إلى التفصيل في قسم «الهستولوجي»، وهو قسم علمي خاص بتحليل الأنسجة، في كلية الطب في جامعة «إلينوي». يعدّ هذا المكان البؤرة الحاضنة لأحداث الرواية، كون الشخصيات الأساسية في الراوية لها صلة به أساتذة أو طلبة، لكن كثيرا من الأحداث تجري بعيداً عنه. وأول ما يفصّله السرد هو الصراعات الثقافية والعلمية بين أساتذة القسم، فهم من خلفيات أميركية أو مصرية، ومنهم: بيل فريدمان، رأفت ثابت، محمد صلاح، جون جراهام، جورج مايكل، دنيس بيكر، ثم ينتقل إلى الطلبة المبتعثين من مصر للدكتوراه: طارق حسيب، وشيماء محمدي، وأحمد دنانه، وأخيرا يلتحق الطالب «ناجي عبد الصمد»وهو شاعر، وناشط في العمل السياسي، ويريد الحصول على الماجستير لتدعيم موقفه في قضية رفعها على جامعة القاهرة؛ لأنها رفضت تعيينه «لأسباب سياسية»وسيظل وعيه الناقد للأوضاع السياسية في مصر قائما إلى نهاية الرواية، كما ظهر عند نظيره «رشدي» في رواية «أمريكانلي». وينتهي الأمر باعتقاله من طرف مكتب التحقيقات الفدرالي بتهمة الإرهاب، ورؤية «ناجي» الكلية للتاريخ والمجتمع تكاد تطابق رؤية «رشدي» فكلاهما مشتبك بالحالة السياسية لبلده، ولا يتردّد كل منهما في الإفصاح عن موقفه النقدي الخاص لكل ضروب الفساد والاستبداد التي تعصف بمصر الحديثة.

لكي تتضح وظيفة الارتحال، وتتبيّن أهمية الاكتشاف، ينبغي الوقوف على الشخصيات الأساسية في الرواية، ومعظمها يرتحل من مصر إلى أميركا، في محاولة للبحث عن أماكن بديلة أو لتحسين أوضاعها. وأول ما يلفت الانتباه هو أمر التناقضات فيما بينها، وهو تناقض ينتهي إلى تخريب مصائرها الذاتية، فـ«رأفت ثابت» فرّ من مصر في أول الستينيات إثر التأميمات الناصرية لمصانع الزجاج التي كانت لأبيه، وهرّب أموالا، وتمكن من إكمال دراسته، وتزوج ممرضة أميركية ليحصل على الجنسية، ودرّس في نيويورك وبوسطن، ثم استوطن شيكاجو منذ ثلاثين سنة، وجمع ثروة، ولا يشغله إلا السعي الدائب لقطع الصلة بكل ما يذكره بمصر، فبعد صدمة الهروب، اكتنز كمّاً هائلا من الكراهية لمصر والمصريين إلى درجة لا يدّخر فيها أية فرصة دون الإعلان عن تلك الكراهية، لقد لازمته نقمة عميقة ما انفك يعبر عنها باستمرار حتى في الاجتماعات الرسمية، حيث يبدي رفضه لقبول أي مصري في قسم «الهستولوجي» باعتقاده أنه لا فائدة من تعليم المصريين، ورعايتهم، وحجته «باعتباري كنت مصريا في يوم من الأيام، فأنا أعرفهم جيدا كيف يفكر المصريون.. إنهم لا يتعلمون من أجل العلم..وهم يحصلون على الماجستير والدكتوراه ليس من أجل البحث العلمي، وإنما من أجل الحصول على ترقية أو عقد مجز في بلاد الخليج»(٢٥).

وبعد أحداث١١سبتمبر ٢٠٠١شرع رأفت «يجاهر بآراء ضد العرب والمسلمين قد يتحرّج منها أكثر الأمريكيين تعصبا، كأن يقول مثلا: من حقّ الولايات المتحدة أن تمنع أي شخص عربي من دخول أراضيها حتى تتأكد من أنه شخص متحضّر..لا يعتبر القتل فرضا دينيا»(٢٦). لكن كرهه الظاهر لخلفيته الثقافية، والتنكر لها، يستبطن أخلاقا شرقية لم يتمكّن من التخلص منها، فالمبالغة في ادعاء الاندماج تخفي إحساسا مرضيا بالإبعاد والنفي، ومع ثرائه، وحبه الاستعراضي للتمتع بالحياة، وطمس ماضيه الذي يراه عارا لاصقا به، فإنه يعيش حياة أسرية متوترة مع زوجته الأميركية «ميتشل» وابنته «سارة» التي تتعلق بفنان مدمن على المخدرات، فتصبح مدمنة، وتهجر الأسرة، وينتهي الأمر بوفاتها، فترتسم معالم انهيار في حياته.

أما محمد صلاح- وهو شأن رأفت أستاذ في قسم الهستولوجي- فعاجز جنسيا، وقد انهارت حياته الخاصة، فلجأ إلى الخمر، وهو ينطوي على ماض يسبب له كثيرا من القلق، والشعور بالإخفاق والعجز، وتأنيب الضمير، فقد ارتبط بـ«زينب رضوان» التي كانت إحدى الناشطات في الحركة الطلابية أول سبعينيات القرن العشرين، ثم تخلى عنها، بعد أن اتهمته بالجبن لأنه متخاذل في شعوره الوطني، فهرب إلى أميركا، وخدع عاملة مطلقة في حانة، هي«كريس» وأخضعها لنزواته الجنسية، ثم تزوجها ليحصل على الوثائق الرسمية، وكان عقيما، وبعد ثلاثين عاما من الحياة المشتركة انتهت حياته بالفشل، وقد شلّ الحياة الجنسية لزوجته فلاذت بالأدوات الخاصة بالمتعة، وينتهي هو منتحرا بمسدسه الذي كان يحتمي به في«شيكاجو». ومن بين الشخصيات المهمة يظهر جراح القلب«كرم دوس» الذي اضطر مجبرا إلى الهجرة؛ لأن رئيس قسم الجراحة في كلية طب جامعة «عين شمس» كان «مسلما متشدّدا ويجاهر بكراهيته للأقباط، وكان يؤمن بأن تعليم الأقباط الجراحة لا يجوز في الإسلام لأنه يمكّن الكفار من التحكم في حياة المسلمين!»(٢٧) فيرفض كل محاولات كرم دوس للاستمرار في الجراحة التي يحلم أن يتخصص بها، ويضطر للتوجّه إلى أميركا. ومن الطريف أن يصادف أستاذه الذي حال دون دراسته الجراحة، بأزمة قلبية بعد ثلاثين سنة، ولا يكون شفاؤه إلا بيدي دوس نفسه. وكل ما يشغل هذا الجرّاح هو إسداء الخدمة إلى مصر، ومحاولة تطوير جراحة القلب فيها، لكنّ كل محاولاته تبوء بالفشل؛ فالنظام التعليمي الفاسد القائم على التمييز والتحيز والاستبعاد لا يتيح لأحد التقدم بأية مبادرة مفيدة للمجتمع. ولا غرابة أن يكون كرم دوس أحد الناشطين ضد سياسات النظام الحاكم اعتقادا منه أن ذلك يسهم في تنظيف البلاد من الفساد.

ويبرز«أحمد دنانه» عميل المباحث المصرية في القاهرة وفي شيكاجو، وهو مبتعث لدراسة الطب، ورئيس «اتحاد الدارسين المصريين في أميركا»، وشخصية مداهنة، ومخادعة، ويكتب تقارير أمنية عن زملائه، ولا يتردد في التنكيل بهم إن لاحظ عليهم ما لا يرغب فيه. وهو بخيل يستغل زوجته الشابة«مروة نوفل» أبشع استغلال، ويتطوّع ليكون قوادا عليها لضابط المباحث في السفارة«صفوت شاكر» ولا ينفك يخادع الآخرين بتديّنه بإبراز ندبة الصلاة في جبهته دلالة الإيمان، لكنه منافق، ووصولي، ويرى في أمريكا أرض حرب، ويجوز له شرعا ما يريد فعله في أرض الكفار بما في ذلك الخداع والسرقة، وسرعان ما يزوّر نتائج بحثه للدكتوراه، فيحال على التحقيق، ثم يطرد من الجامعة، لكن «صفوت شاكر» يتستر عليه لخدماته في مراقبة أقرانه من المبتعثين، ورغبته في النيل من زوجته. ولعل «صفوت شاكر» هو أهم الشخصيات التي تثير الذعر في الرواية بين المصريين، فقد تدرّب على تطوير أساليب البطش بالمعارضين للنظام، وأصبح ماهرا في إذلالهم، وهو من ابتكر هتك أعراض النساء أمام ذويهن من السجناء ليدلوا باعترافاتهم، أو اختلاق اعترافات كاذبة، فرقي إلى أعلى المناصب في جهاز المباحث، وكوفئ على نجاحه في الوصول السريع إلى النتائج المرجوّة مع المناهضين للنظام، وانتهى به الأمر ليكون المسؤول الأمني في السفارة المصرية في واشنطن، والعين الرقيبة على تحركات كل المصريين في سائر أمريكا، ويتطلّع لأن يكون وزيرا للداخلية.

وثمة شخصيات أخرى مثل «شيماء محمدي» القادمة لدراسة الطب من«طنطا» وهي امرأة تقليدية، مشبعة بالثقافة الدينية، و«طارق حسيب» المتحدّر من أسرة ثرية، والذي يقضي حياته اليومية في الدراسة نهارا، والاستمناء ليلا وبسبب العزلة والغربة تنشأ بينهما علاقة جسدية، تنتهي بحمل شيماء، وإجهاضها في أحد المراكز المتخصصة بذلك. وطوال علاقتهما يشغلان بتخريج النصوص الدينية المحرمة للزنا بحيث لا تتعارض مع رغبتهما الجسدية. ولكن الرواية لا تقتصر على الشخصيات المصرية، إنما حتى الشخصيات الأميركية تتباين في مواقفها، فهنالك من يؤيد السياسات الأميركية العنصرية مثل «جورج مايكل» وهنالك من يرفضها ويقاومها مثل «جون جراهام» الذي يمثل جانبا من الأيدلوجيا النقضية في المجتمع الأميركي، وهو معارض بصورة كلية لسياسات بلاده منذ حرب فيتنام، وسوف يصبح مشرفا على ناجي عبد الصمد، فيتوافقا في الرؤية الأيدلوجية في كل شيء تقريبا.

منذ لحظة وصوله يبدأ «ناجي عبد الصمد»- هو الشخصية المركزية في الرواية- بتسجيل وقائع رحلته بمذكرات صريحة تكشف رؤيته لنفسه وللعالم المحيط به، وتلك الوقائع تتوازى مع المتن السردي الخاص بالشخصيات الأخرى، وأول ما يفاجأ به هو التباين بين السياسات الأميركية السيئة الصيت في العالم، وبخاصة في الشرق الأوسط، وطيبة الشعب الأميركي «أنا الآن في أمريكا التي طالما هاجمتها وهتفت بسقوطها وأحرقت علمها في المظاهرات.. أمريكا المسؤولة عن إفقار وشقاء ملايين البشر في العالم.. أمريكا التي ساندت إسرائيل وسلّحتها

ومكّنتها من قتل الفلسطينيين وانتزاع أرضهم.. أمريكا التي دعمت كل الحكام الفاسدين والمستبدين في العالم العربي من أجل مصالحها.. أمريكا الشريرة هذه أراها الآن من الداخل فتنتابني حيرة.. ويلحّ عليّ سؤال: هؤلاء الأمريكيون الطيبون الذين يتعاملون مع الغرباء بلطف، الذين يبتسمون في وجهك ويحيّونك بمجرد أن تلقاهم، الذين يساعدونك ويفسحون لك الطريق أمام الأبواب ويشكرونك بحرارة لأقل سبب، هل يدركون مدى بشاعة الجرائم التي تقترفها حكوماتهم في حق الإنسانية؟»(٢٨).
هذا التقرير الشخصي المباشر القائم على مبدأ حكم القيمة هو ما يبدأ به «ناجي عبد الصمد» مذكراته حالما تطأ قدماه الأرض الأميركية، وهو يكشف عن موقفه الأول، قبل الوصول إلى أميركا، لكنه سرعان ما يحذف كل ذلك، وكأنه يشرع بتغيير وجهة نظره التي انشطرت إلى ثنائية حكومة شريرة وشعب طيّب، وبكل ذلك يستبدل مذكرات شخصية عمّا يجري له، وحول ما يخوض من تجارب «قرّرت أن أكتب ببساطة ما أشعر به. لن أنشر هذه الأوراق ولن يقرأها أحد سواي، أنا أكتب لنفسي، أكتب حتى أسجل نقطة التحول في حياتي، انتقل الآن من عالمي القديم الذي لم أعرف سواه، إلى عالم جديد مثير مفعم بالإمكانات والاحتمالات»(٢٩). تضعنا هذه البداية أمام شخص تتشابك رؤاه ورغباته، فهو يعي أهمية البحث في نفسه أولا، ليكتشف العالم المحيط به، بعد [illegible] بحمولة أيديولوجية تقول بأن أمريكا هي أرض الشر المطلق، [illegible] طيبا لا صلة له بالسياسات الخارجية لحكومته. ينبغي عليه إذا اختبار الصورة النمطية التي كوّنها عن الآخرين، وذلك لا يتأتّى إلا إذا قرّر إعادة اكتشاف نفسه بمنظور آخر للمكان الجديد الذي وصل إليه، فلمعرفة أميركا ينبغي أولا التخلّص من العمى الأيدلوجي الذي يحول دون معرفته بها. وأول ما أراد اختباره هو التعبير عن رغبته الجنسية المؤجّلة في مجتمع يكفل حريته الشخصية، فشأنه شأن أي شاب خرج من قمقم الخوف اجتاحته إثارة جنسية مفاجئة حالما وصل إلى شقته الجديدة في السكن الطلابي، ففكر في كيفية إشباع تلك الحاجة بعيدا عن المخاوف التربوية التي ورثها «أخذت حماما ساخنا وصنعت لنفسي قهوة ثم تمدّدت على الفراش وأشعلت سيجارة.. وهنا حدث شيء غريب.. اجتاحتني فجأة خيالات جنسية فاحشة، تملّكتني رغبة عارمة كادت تؤلمني من فرط قوتها وإلحاحها!... فقد استبد بي هياج جنسي عارم لا أعرف له سببا.. ربما نتيجة إحساسي بالانطلاق وأنا أبدأ حياتي الجديدة في أمريكا»(٣٠)
يغامر «ناجي عبد الصمد» فيهاتف امرأة طلبا للمتعة، متخيلا شبابها وجمالها، وهو أسير هياجه، فيقع ضحية عاهرة قبيحة مسنّة يكتشف أنها الأخرى ضحية مجتمع دفعها إلى اختيار البغاء «جاوزت الأربعين وربما الخمسين، سوداء، بدينة، تعاني من حول ظاهر في عينها اليسرى، كانت ترتدي فستانا أزرق قديما مهترئا عند الكوع، وضيقا يبرز ثنايا جسدها المكتنز بالشحم»(٣١). وتحاول عبثا استثارته، ثم ابتزازه لحاجتها إلى المال، فيتخلص منها بعد أن دفع الثمن الذي تريده، ثم يتضح أنها زنجية مُعدمة لا تجد مصدرا للعيش وأطفالها غير هذه المهنة في مجتمع ظاهره الثراء وباطنه العوز. وهذه أول الصدمات التي يتعرض لها في يومه الأول، وفيما بعد يفسر له أستاذه المشرف «جون جراهام» الأسباب التي تقف وراء هذه الممارسات حينما يخبره بذلك «هذه المرأة البائسة في رأيي أشرف من كثير من الساسة الأمريكيين..إنها تبيع جسدها لتطعم أولادها، في حين أنهم يوجهون السياسة الأمريكية من أجل افتعال حروب للسيطرة على منابع النفط، ويبيعون خلالها أسلحة تقتل عشرات الألوف من الأبرياء حتى تنهمر عليهم الأرباح بالملايين»(٣٢).
ويمر «ناجي عبد الصمد» بتجربة حب مثيرة مع الشابة اليهودية «ويندي» فتلهمه قصائد جديدة بعد أن أبعدته الصعاب عن الشعر، ويستعيد معها أجواء المتعة الأندلسية [illegible] إلى أصل أندلسي مشترك، ويتعرض لمضايقات جراء علاقته بفتاة يهودية، فتختفي من حياته تاركة أجمل ذكرى، ويكتشف أن السلطات قد صورته عاريا معها، وسلمت الأشرطة إلى السفارة المصرية التي تحاول ابتزازه حينما ينشط في العمل ضد سياسات النظام، إذ كان دائما تحت نظر المباحث المصرية، والأميركية، فمع وصوله إلى «شيكاجو» ترسل مباحث أمن الدولة في القاهرة ملفه إلى السفارة المصرية في واشنطن، مع التأكد على أنه «عنصر مشاغب»(٣٣) ومغضوب عليه، وبسبب نشاطه السياسي المعارض للنظام المصري، وسعيه لقراءة بيان يطالب بالحقوق السياسية إبان زيارة الرئيس المصري لشيكاجو، تلفق له تهمة من طرف الأمن المصري في السفارة، ويلقى القبض عليه من قبل مكتب التحقيق الفدرالي بتهمة التخطيط لعمل إرهابي يطال المواطنين الأمريكيين. يقول له ضابط التحقيق بعد اعتقاله «لدينا معلومات مؤكدة أنك ضالع في خلية تخطط لعمل إرهابي في الولايات المتحدة...لقد أعطتنا المخابرات المصرية كل شيء عن التنظيم الذي تنتمي إليه، لا فائدة من الإنكار... تكلم يا ابن القحبة.. لماذا تريد أن تدمر بلادنا؟ فتحنا لك أبواب أمريكا.. رحبنا بك لتتعلم وتصبح

إنسانا محترما.. وأنت بالمقابل تتآمر لتقتل الأمريكيين الأبرياء!.. إذا لم تعترف سأفعل بك كما يفعلون في بلادك.. سنجلدك ونصعقك بالكهرباء ونغتصبك»(٣٤). وتشكل مذكرات ناجي اللب الأكثر إثارة في الرواية.

تبحث رواية «شيكاجو» في قضية المنفى باعتباره ملاذا أخيرا للشخصيات الواعية جراء فساد الأنظمة السياسية، ولكن الرواية، تفضح أيضا، العجز عن التكيف، والتعلق بوهم الانتماء إلى الوطن على الرغم من تغير الظروف والأحوال، فشخصيات الجيل الأول من المصريين في الرواية يسكنهم حنين عميق لبلادهم، وجميعهم يعيشون حياة مضطربة بسبب عدم التكيف مع المجتمع الأمريكي، أما شخصيات الجيل الجديد، جيل المبتعثين، فهي ضائعة بين رغبات شخصية وجنسية، وبين ضغوط من الأجهزة الأمنية التي تتحكم في مصائرها. ومصائر الجيلين قاتمة، ولم يحقق أي منهم هدفه الأخير في اكتساب المعرفة التي ينبغي أن يعود بها إلى بلاده، فإما أنه اضطر للهروب من وطن ينخره الفساد، أو أنه قرر المكوث حيث هو كيلا يكون شاهدا على حياة تنزلق إلى الانهيار يوما بعد يوم. وتتنوع المواقف الأيديولوجية للشخصيات بين متزلفة، ومداهنة، كأحمد دنانه، أو ناقدة، ورافضة كناجي عبد الصمد، وكرم دوس، أو عائمة شغلت بدراستها ورغباتها كشيماء محمدي، وطارق حسيب، ومنها من يجتر ماضيه مثل محمد صلاح، أو [illegible] قطع الصلة معه مثل رأفت ثابت [illegible] نجاة للمداهنين المدعومين من النظام السياسي كصفوت شاكر وأحمد دنانه، فقد انتهت الرواية دون أن يطرأ تغيير على أوضاعهم سوى احتمال أن تدفع بهم الأحداث إلى مناصب أعلى، وآمال أكبر. أما الآخرون مثل ناجي، ومحمد صلاح، ورأفت ثابت، وشيماء محمدي، وطارق حسيب، فقد ارتسمت مصائر قاتمة لهم.



وتلتقي رواية «شيكاجو» في الدلالة العامة برواية «علاء الأسواني» التي سبقتها، وهي «عمارة يعقوبيان»(٣٥) حيث تعرض الروايتان رثاء مريرا للنخب العلمية، والسياسية، والثقافية في ظل نظام سياسي واجتماعي وتعليمي يتفاقم فساده، فيدفع بأفراده نحو تغيير أفكارهم، ومواقفهم، بل وتغيير انتماءاتهم، واختياراتهم، فالأحداث السردية في الروايتين تعوم على شبكة متلازمة من الأحداث العامة التي تعطل أي فعل ايجابي بسبب انهيار القيم الأصيلة، فتنخرط الشخصيات في سلسلة لانهائية من أعمال النفاق والاحتيال والتواطؤ لتواصل حياتها، وتقف جميع الشخصيات، في الروايتين، أمام حالة عجز عن أي تغيير بعد أن ضرب الفساد أطنابه في عمق المؤسسة الاجتماعية والسياسية، وبدل أن تنبثق فكرة الإصلاح، تنجرف الشخصيات نحو فساد، أو تتواطأ مع الفاسدين للتمكن من العثور على فرص ضئيلة جدا لمواصلة الحياة في شروط دنيا، ولا تلوح إلا أصوات مفردة تمثل النقيض، فالعالم السردي يمور بالسلبية، وعبر السرد الشفاف تحضر صورة المجتمع المصري بكامل تفاصيلها، وهو يزحف إلى نهاية ينفرط فيها العقد الناظم لحياته ومصيره.

في «عمارة يعقوبيان» تعوم حالة العقم، والانغلاق، والشذوذ، في مجتمع اختزن، طوال أكثر من نصف قرن، صراعا محتدما بين أرستقراطية تقليدية انهزمت إثر انهيار مقوماتها بسبب ثورة ١٩٥٢، وجماعات متنفذة احتكرت السلطة على أعقابها، فجعلت من السلطة وسيلة للثروة، فيما كانت الثروة هي الطريق إلى السلطة عند الطبقة القديمة، وإلى جانب هذا وقع صراع دموي بين سلطة استبدادية ذات خلفية عسكرية وبين جماعات دينية وجدت في تلك السلطة أنموذجا لممارسة العنف، والاستئصال، والاجتثاث، وهذه الجماعات رأت أن السلطة السياسية الفاسدة حالت دون تطوير المؤسسات المدنية التي تكفل للمجتمع سلامته وحريته، ومن الطبيعي أن يتمزق نسيج المجتمع بين هذه الاستقطابات المتضادة، فيبدو كل ما يتصل بالماضي جميلا، وشفافا، وكل ما له صلة بالحاضر سيئا ومربكا، والأكثر من ذلك فشخصيات [illegible] هي المنتمية، فيما الشخصيات المعاصرة عدمية، ولا منتمية، وغاضبة، وشرهة، ولاتني تعرض هجاء متواصلا ضد بلدها؛ لأنها سلبت كل القيم الإنسانية التي تجعل من المرء ينتمي إلى مجتمع ووطن بإرادته ورغبته، وهو ما يتجسد بكامله في رواية «شيكاجو» أيضا، ذلك أن البحث الدقيق في البطانة الداخلية للمجتمع المصري، كما قدمته الروايتان، لن يفضي إلا إلى هذه النتيجة.

هذه الخلفية الحاضنة لرواية «عمارة يعقوبيان» أضفت على كل الإشارات الواردة فيها قيمة مضاعفة، فالمتلقي يتخطى النص إلى المرجعية الواقعية؛ لأن الرواية تبحث بأسلوب تسجيلي جوانب من حياة مجموعة من الشخصيات، ثم تتعقب مصائرها، برؤية تعتمد على مبدأ التناقض بين الخير والشر، فكل شرير ينبغي أن ينال العقاب الفعلي أو الرمزي، والأخيار- وهم نادرون- ينبغي مكافأتهم رمزيا بالتغاضي عن أخطائهم، كما وقع لـ«زكي الدسوقي» و«طه الشاذلي». وحيثما نجول النظر في الاحتمالات الممكنة نجد أن المرجعية الواقعية التي تستند إليها الرواية في موضوعها هي التي أضفت معنى

عميقا على النص، وليست المهارات السردية فيها؛ فتوازي الحكايات الأربع «حكاية زكي الدسوقي، وحكاية محمد عزام، وحكاية حاتم رشيد، وحكاية طه الشاذلي» يؤشر إلى مرجعيات أكثر مما يفتح الأفق على احتمالات تأويلية جديدة، فقد جرى ضبط علاقات التوازي لتتبع المصائر، فكأن النهاية هي المكافئ لمسار حياة المصريين، ولبس الحياة ذاتها، وهذه نظرة أخلاقية- قيمية تسعى إلى تحويل الشخصيات- وهي مكونات سردية- إلى أيقونات واقعية بغرض تحديد مصيرها بناء على أفعالها، ليقع قبولها أو رفضها من قبل المتلقي، ثم عقابها أو مكافأتها في ضوء علاقتها بنظام القيم الذي تعيش فيه، ولعل هذا المنحى في المعالجة السردية هو الذي قلل من أهمية المكان الذي لم يعد إطارا جامعا تتفاعل فيه الشخصيات، إنما مجرد عتبة تمر بها للولوج إلى عوالم أخرى، وحتى الزمان بدا مرتبكا، فكل طموح له تفسير جاهز، وهذا خرق للميثاق السردي الذي يؤكد ضرورة ترك الشخصيات تتطور بفعل الأحداث.

تبدو حكاية «زكي الدسوقي» حكاية رثاء قاسية لطبقة آفلة، فحيرته تعبير عن احتضار طبقة وأفولها، والتفسير الذي تعرضه الرواية يتمثل بثورة الضباط في مطلع الخمسينيات من القرن العشرين، وهم جماعة عنيفة كرست نفسها لفكرة الانتقام من طبقة حاكمة [illegible] عميق في الذوق والثقافة والتعليم، وبتفكك الأواصر الخاصة بالطبقة القديمة تفككت عرى المجتمع، وفقد البوصلة الأخلاقية، وكان أن هيمن المنتفعون والانتهازيون على المجتمع، وهذا ما تجسده حكاية «محمد عزام» الذي ارتقى سلم الثروة عبر المتاجرة بالممنوعات، ومن الطبيعي أن يقع تهميش في إطار هذا المارثون لعدد هائل من الناس الذين لم يتمكنوا من الانخراط فيه، وتفسر ذلك بوضوح حكاية «طه الشاذلي» الذي حال الفساد العام دون تحقيق رغبته في أن يكون ضابطا في الشرطة، وبذلك استبدل اختيارا دينيا دفعه لممارسة عنف ضد سلطة انتهكت كرامته الإنسانية، وحالت دون تطلعاته في الحياة. وبين هذه الحكايات تربض حكاية «حاتم رشيد» وهي حكاية فردية تنأى بنفسها عن الصراع العام، وتحتكم إلى مبدأ اللذة الجسدية المحرّمة، ثم تكافأ بنهاية معتمة، فكل متعة ينبغي أن ترتبط بتفسير أخلاقي لكي يتقرر أمرها، وثم يقع قبولها أو رفضها، ويكون مصير حاتم قاتما؛ لأنه مضى في لذة تعارض نظام القيم العامة، فيما جرى قبول كل آثام الدسوقي لأنه أنهى مسار حياته بالارتباط الشرعي ببثينة. والحكايات بأجمعها عقيمة كالمرجعيات الحاضنة لها، فهي مرجعيات مقفلة في نوع الصراع الذي تخوضه، فالدسوقي العاجز يتزوج وهو على حافة القبر، وعزام لا يريد أن ينجب إنما يكتفي بالمتعة التي تقترب إلى أن تكون نوعا من البغاء المقنع، وطه الشاذلي لا يعنيه غير الانتقام من السلطة التي عبثت به إذلالا حدّ اغتصابه، أما حكاية حاتم رشيد، فبطبيعتها حكاية عقم مطلق.

نحن بإزاء أفق مغلق تحتضر رموزه أمامنا، وتدور صراعاته في دائرة مبهمة من العجز، والمتعة الشاذة، والمنفعة، والفساد، والعنف، وانهيار تلك الرموز إنما هو انهيار نظام شامل من القيم والتصورات. وحتى المقاومة الانفعالية التي تتغطى بمسوح الدين التي ينخرط فيها طه الشاذلي، إنما هي مقاومة انتقام بسبب أذى لحق بفرد أو جماعة تستعير تصوراتها اللاهوتية من الماضي، لكن تناقضات الحاضر هي التي تمنحها شرعية المقاومة. إنها حكايات عقم معظمها يغلق الطريق على نفسه، ويضع إشارة الختام أمام الزمن والتاريخ. والشخصيات الأربع الأساسية غير مجهزة بالديمومة والاستمرارية، فهي تعيش إما لتستمتع فقط (الدسوقي، وحاتم) أو لتثري بصورة غير مشروعة (عزام) أو لتنتقم (الشاذلي). وبين هذا وذاك يترنح مجتمع بكامله تحت طائلة الفساد، والتذمر، واللامبالاة، والعوز، والرغبة بالهجرة. وكل الشخصيات الثانوية الأخرى أيضا تفقد في هذه الحالات معناها، [illegible] ليكن موضوعا [illegible]

لاحظنا من قبل كيف أن «رشدي» في رواية «صنع الله ابراهيم» كان يخطط لتأليف كتاب يبحث فيه نظرية عن «الاكتئاب الاجتماعي» في ضوء ما انتهى إليه المجتمع المصري من خنوع ضربه في الصميم، ولم تكن أغلب شخصيات «علاء الأسواني» بعيدة عن نغمة الرثاء لمجتمع تتلاشى مقاومته بسبب الفساد، والاستبداد. وفكرة الاكتئاب الجماعي تأتي في رواية «شيكاجو» على لسان «زينب رضوان» إحدى الناشطات في الحركة الطلابية في أول السبعينيات، كما رأينا الأمر مع رشدي الذي ينتمي إلى نفس الجيل تقريبا. تنتهي زينب رضوان إلى نفس النتيجة بعد أن تتخلى عن أحلام التغيير، وتنخرط في مؤسسة الدولة التي كانت تقاوم نظامها السياسي، تقول مخاطبة «محمد صلاح» بالهاتف بعد ثلاثين عاما «مصر في أسوأ حالاتها يا صلاح..كأن كل ما ناضلنا من أجله، أنا وزملائي، كان سرابا..لم تتحقق الديمقراطية، ولم نتحرر من التخلف، والجهل، والفساد..كل شيء تغير إلى الأسوأ..الأفكار الرجعية تنتشر في مصر كالوباء. تصور أنني المسلمة الوحيدة في إدارة التخطيط، من بين خمسين

تبحث رواية «شيكاجو» في قضية المنفى باعتباره ملاذا اخيرا للشخصيات الواعية جراء فساد الأنظمة السياسية، ولكن الرواية، تفضح أيضا العجز عن التكيف، والتعلق بوهم الانتماء إلى الوطن

موظفة، التي لا ترتدي الحجاب..القمع، الفقر، الظلم، اليأس من المستقبل، غياب أي هدف قومي، المصريون ينسوا من العدل في هذه الدنيا فصاروا ينتظرونه في الحياة الأخرى!..ما ينتشر في مصر الآن ليس تدينا حقيقيا، وإنما اكتئاب نفسي جماعي مصحوب بأعراض دينية»(٣٦).

يقترح كل من «صنع الله إبراهيم» و«علاء الأسواني» فكرة البطل المرتحل، والباحث، ليستكشفا بالسرد ملابسات التاريخ الاجتماعي والسياسي لمصر، فالوطن والشعب هما موضوع يجعل منه السرد قضية بحث، والشخصيات مشغولة إما بكشف الحقائق، أو بتمثيل الأدوار السردية التي تحيل على رموز لها صلة بالتاريخ والواقع.

٤. الارتحال والمغامرة السردية.

وقد يفضي الارتحال إلى خوض مغامرة، كما يظهر ذلك في رواية «الطريق إلى تل المطران» لـ«علي بدر» إذ يرتحل الراوي-البطل إلى مكان غريب عليه، فيستكشفه، ويعود منه بتجربة اعتبارية. وإذا ما أخذنا بالحسبان أن روايات الارتحال غايتها استخلاص فكرة من طيات المغامرة، فقد نجحت الرواية في تمثيل سردي عميق لفكرة الشر والخير، والمتعة، والجمال، والتحولات الفكرية للشخصيات، لكنها تحولات تدفع بها الشخصيات الثانوية، وتقوم بها، وتتلقاها الشخصية الرئيسة بنوع من [illegible]، وكأنها منقادة لرغبة غامضة في خوض مغامرة [illegible] الآخرون، مثل: صافينار، و[illegible] تغييرا وقع للشخصية الرئيسة في نهاية الأحداث، لكنه لم يكن تغييرا جذريا يكافئ نوع المغامرة، ولهذا يستعين النص بما يمكن الاصطلاح عليه بـ«الوهم المضاعف» أي أن يستفيق الراوي-البطل من«الوهم» الأول، ثم يقوم مرة ثانية صحبة صديقته الكلدانية «ليليان» برحلة للتحقق مما حصل له في المرة الأولى. وفي الحالين نحن بإزاء أوهام سردية مضاعفة غايتها تعميق البنية الدلالية للمغامرة من خلال اختلاق حكاية على خلفية مكان تاريخي يرتحل إليه البطل من بغداد إلى شمال العراق.

تقدم الشخصيات بعينيّ الراوي على خلفية مفصلة الأوصاف، وهي ترتبط بالحركة، والبحث، والاكتشاف، والتصريح بمواقفها، ورغباتها، وتقلباتها بين فكرة الخير والشر، وكل ذلك جعل الرواية نصا حاملا لأطروحة اكتشاف جماعة بشرية خاصة، فالرواية تعتمد تقنية السرد الإطاري الذي تندفع المغامرة السردية من عمقه، ثم البحث في قضية أخلاقية على خلفية جماعة دينية لها طقوسها وتقاليدها الخاصة، دون نسيان علاقاتها بالجماعات الأخرى المجاورة لها. يقترح السرد الإطاري فكرة المغامرة، ولهذا يظهر مستويان، المستوى الحاضن للمغامرة، ومستوى المغامرة نفسها. يذهب الراوي- وهو قارئ نهم لكتب التنجيم، والأبراج، والروحانيات، والتصوف- إلى المكتبة البريطانية في بغداد لاستعارة كتاب للسير «كارما» عن أسرار الكف، ومعرفة الطالع، فيلتقي سيدة غامضة من أصول تركية تدعى «صافين ينار عبد الرحمن أوغلو» فتقترح عليه أن يذهب إلى مدينة«تل المطران» في شمال غرب الموصل، ليتولى تعليم أطفال بيعة الكلدان الكاثوليك اللغة العربية. وتكتب له توصية موجهة إلى راعي الكنيسة الأب «عيسى اليسوعي». كان الراوي جنديا سابقا، تقلب في أعمال كثيرة بعد تسريحه من الجيش، وأخيرا وجد نفسه عاطلا، ومفلسا، فاستغرقته كتب الروحانيات. لقد انزلق إلى الأوهام، ولهذا لا يبدي أية ممانعة، إذ اكتسحه الحضور الجارف للسيدة الغامضة، فأخذ بمقترحها، ومضى عبر التخيل إلى تحقيق مضمونه.

هذا الإطار السردي يرسم احتمال مغامرة تعيد بها الشخصية توازنها المفقود. فتقع تحت التأثير السحري [illegible] السيدة الغامضة «لم أستطع الكلام، لقد صمت، بينما أخذت هي تدقق في تعبيرات وجهي التي تقلصت في نظرة حول مقدمة أنفي. أخذت تحدق بعينيّ مباشرة وبنظرة ثاقبة [illegible] بتركيز عميق، فشعرت بها وقد [illegible] وانتهت أية حماية ومن أي [illegible] كان استحوذ على ذهني كليا، وأصبحت أعوم بفعل تأثيراتها، وهي تنحدر صوبي مثل زئبق بنعومة وسرعة مذهلتين، تستغورني فأحس بجسدها ينفذ مخترقا عيني وينتشر في جسدي انتشار شعاع. لقد كان في صوتها المتغلغل نغمة اليقظة بعد سبات طويل، وبنظرتها التي أدركتها رغما عني نظرة شرسة تربك بقوتها الحيوانية وسلطانها الوحشي أعتف المخلوقات...وما كان لي سوى أن أذعن، فأذعنت لها إذعان من يغمض عينيه منتظرا الموت برقة»(٣٧). ينقاد الراوي لتأثير السيدة، ويستجيب لها بدون وعي. لقد شوّش عليه، وفقد تماسكه، فاخترقه سحرها، وسرعان ما تختفي السيدة بعد أن ترشده إلى كيفية الوصول إلى تل المطران.

ينتهي السرد الإطاري بأن تتدخل أمينة المكتبة «إيفون نادر» فتضبط للراوي زمن السرد حينما تقترح أن يكون تاريخ إرجاع كتاب السير «كارما» بعد عودته من تل المطران. لكن الراوي لا يعود إلى المكتبة بعد ذلك، ولا يعيد الكتاب، فمغامرة البحث تقترح لها بداية ولا يمكن رسم طبيعة النهاية. يعيش الراوي تجربة ذهنية متوهجة«شعرت كأني عبرت الطريق الشاق للنهر السحري

الذي لا يتجاوز عرضه قيد أنملة. كان وجهي في المرآة أصفر مريضا مثل قيء متجمد، وروحي مثقلة بأبخرة أرجوانية شبيهة بأبخرة تتصاعد من معدن ذائب، فسمعت صوتا خفيضا غائرا من بعيد، وكلمات غير مفهومة هادرة مدمدمة خلف الستائر المخملية المتموجة التي مرّ بها تيار بارد. لقد شعرت بروحي تندلي بسكون عميق دون اختلاجة، ومشاعري مزدوجة: الرعب بجماله العاصف، وفيض سعادة روحية كانت تغمرني بمسرات شبيهة بتلك التي نحصل عليها من المركبات المرعبة والخطرة في مدن الملاهي، حيث يساهم الجو شبه الهستيري بخلق ذلك الوهم الدائم ومؤداه أن الذي يحدث هو تحقيق للخيال»(٣٨).

وفي النهاية ينقاد لتنفيذ مضمون الإيحاء «لم أكن قادرا على مواجهة هذه الإرادة التي تدفعني بقوة نحو شيء مرسوم في يدي، وملتصق بها مثل خط التيزاب»(٣٩). يتحقق مضمون المغامرة في جو من الحركة الكابوسية، وهي مغامرة لا يمكن البرهنة عليها«عجزت رغم البلاغة المهيبة التي رويت بها هذه الأحداث عن وضع إطار محكم لتصوراتي، كنت أشعر بأنني افتقر إلى المضمون، وأن ما عشته هو مشروع خداع رهيب، بل هو نهاية لتذبذباتي العميقة»(٤٠). لم تنجح الشخصية الرئيسة في إعادة التوازن بكامله، كما هو معروف في الآداب الغربية، فالذبذبات العميقة تمضي بالشخصية إلى منطقة التوهم والقلق على الرغم من إصرارها البرهنة على المغامرة الوهمية. نجح السرد الإطاري في رسم صورة شخصية قلقة، هشّة، فيها ملمح من جنون الثقافة، وفضول المجازفة، وتنتهي وظيفة ذلك السرد لتظهر الأطروحة الكامنة في قلب المغامرة، وهي البحث والاكتشاف، فالشخصية الرئيسة تضيء عتمة اجتماعية وثقافية، وتتفاعل مع ذلك، وتكشف عن تحولات قيمية وجمالية، إذ تنخرط بالمجتمع الذي وصلت إليه، ولكنها لا تندمج فيه كما هو الأمر في سائر شخصيات الارتحال.

من الصحيح إن الشخصية الرئيسة لا تحقق أيا مما جاءت من أجله، لكنها بإزاء ذلك تستبدل بالمال رغبة الاكتشاف. وهذه الرغبة تجري درجة من التحوّل لديها، فكلما انزاح حجب الأسرار أمامها انخرطت في أفعال متلاحقة تجعل منها شاهداً ومشاركاً في الأحداث. وعرض الأحداث من منظورها أسبغ عليها رؤى جمالية وثقافية لا صلة لها بمجتمع الرواية إنما بالذوق الجمالي للراوي-المؤلف. وتتخلل الرواية أفكار كثيرة، فالشخصية الرئيسة مرآة تنعكس عليها أفعال الشخصيات الأخرى، ولهذا شُغلت بوصف كل ما تمر به مع أن علاقتها العابرة بالأمكنة لا تؤهلها لملاحظته كل تلك التفاصيل وتفسيرها، وهو ما حال، فيما نرى، دون مساعدتها على تمثل فكرة التحول بصورة كاملة. فانشغالها بوصف الأشياء عطل عملية كشف الحالات، وباستثناء «القاشا»ارتسم التحول بأقل مما تحتاجه شخصيات شديدة الأهمية مثل«شميران، وفريدة، وتيمور، وجولي، ودانيال، وريزان، وبياتريس».

٥. البحث، والإغواء

وإذا كانت بعض الروايات التي وقفنا عليها اهتمت بالارتحال عبر المكان، فرواية«سمر كلمات»لـ«طالب الرفاعي»(٤١) هي رحلة عبر الزمان، لأن أحداثها كافة تقع قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت، حيث تتقاطع مسارات شخصياتها في شوارع المدينة دون أن تلتقي، ودون أن تنتهي إلى الأماكن التي قصدتها، فلقد غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلا، وانطلقت في اتجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة دون أن تصل إلى ما تريد من أهداف، ودون أن تلتقي، فقد التهم ليل المدينة الشخصيات وحكاياتها، وليس من ضابط لإيقاع الأحداث سوى عقارب الساعة، والإشارات الضوئية عند تقاطعات الطرق. وينبغي أن نسأل لماذا تقع أحداث هذه الرواية ليلا بعيدا عن الأنظار حيث المدينة شبه خالية، والناس نيام؟ ولماذا كانت معظم الوقائع حبيسة في أذهان الشخصيات، والرغبات حبيسة في صدورها، وأعيد استذكارها في أثناء التجوال ليلا في المدينة بواسطة التداعي الحر، أو الاستذكار.

من المفيد الإشارة إلى أن كتاب«ألف ليلة وليلة»رويت حكاياته جميعها ليلا، لتبقى سراً لا يباح لأحد سوى الملك. فشهرزاد تعلم أن حكاياتها غير مباحة كونها تتعلق بالمنطقة الاجتماعية المحظورة، والمسكوت عنها، فتصمت قبيل شرُوق الشمس، وتعلّق الحديث إلى الليلة الموالية؛ لأن المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفضائح لا فائدة منها سوى إثارة الغرائز، وإيقاد الشهوات، فهي حكايات«سمر ليلي»للتسلية والترفيه. لم تكن حكايات شهرزاد بريئة، ولا شفافة، إنما هي حكايات نفسية هادفة تمكنت بها شهرزاد من شفاء الملك شهريار من عصابيته المرضية القائلة بخيانة جنس النساء، ثم قتلهن قبيل بزوغ الشمس، لئلا يتاح لهن مخالطة أحد، فالعذرية دليل الإخلاص، وبافتراعها تنزلق المرأة إلى الخيانة، وعليه ينبغي حمايتها بقتلها قبيل الشروق، فلا ضامن للحفاظ على طهارتها غير الإجهاز عليها عند الفجر.

لم تفلح شهرزاد- وهي تقايض الحياة بالسرد- في شفاء الملك من عصابيته الهوسية، فحسب، إنما حبّبتْ إليه جنس

النساء، وعاشت معه ألف ليلة، وأنجبا ثلاثة أبناء، وفي النهاية شُفي المريض من علته، واعترف بخطئه، وقبل شهرزاد زوجة له وأما لأطفاله، وبقيا معا إلى أن جاء هادم اللذات، ومفرق الجماعات. وفي كل ليلة كانت شهرزاد تلازم حكاياتها ملازمة تامة، وتتابع مصائر شخصياتها، كما لازم مؤلف«سمر كلمات»شخصياته وأحداث روايته: وقبيل منتصف الليل تواروا جميعا: المؤلف والشخصيات، وترك المتلقون في شوارع الكويت يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيات ومؤلفها ليلا دون أن يحسم أي مما انتدبوا أنفسهم له. فقد بقيت رغباتهم معلقة في فضاء الليل باعتبارها مجرد رغبات وآمال؛ إذ لا سبيل إلى تحقيقها في ضوء النهار حيث تهيمن الثقافة الأبوية على العلاقات والمصائر.

بحث كتاب«ألف ليلة وليلة»في المنطقة السرية للمجتمع الإسلامي التقليدي في القرون الوسطى، وبالأخص بحث في العلاقة بين الجنسين، وفي ثقافة الإكراه الأبوية إذ تتحول المرأة إلى موضوع للمتعة العابرة، واللذة الجسدية السريعة، وليس المشاركة في الحياة، وهذه موضوعات يستبعدها المجتمع من وعيه، ويستعيدها بتفاصيلها في لاوعيه. يتنكر لها نهارا، ويلتذ بسماعها ليلا كأسرار خاصة. ولو رويت تلك الأحداث الحميمة تحت الشمس لانفضح أمر من يصغي إليها، لأن المجتمع التقليدي لن يفضح نفسه، فهو يتوهم الصلاح والكمال والتقاليد الرشيدة. وبالإجمال فلا يمكن عرض أسرار المجتمع التقليدي تحت الضوء، ولهذا اختارت شهرزاد الليل لتكاشف مريضها شهريار بعلله، فكانت تسقيه الترياق الشافي ليلة بعد أخرى، بحكايات اعتبارية، إلى أن أنقذته من نفسه، وحمتْ عذارى المملكة من الفناء. لم تحتمل الثقافة الرسمية حكايات ألف ليلة وليلة، وعدّتها غثة، وباردة، ومخجلة، وفاحشة، وغير لائقة، وبسرعة وتبرّم مرّ على ذكرها فقط المسعودي وابن النديم، فقد طوتها الثقافة العالمة في زوايا النسيان كيلا تفتضح أسرارها، وتنتهك عيوبها، إذ ينبغي الترفع عمّا هو لصيق بالأبعاد السرية للعلاقة بين الجنسين فذلك أمر وقته الليل، ولا يجوز أن يعرض تحت الضوء.

هذه الفكرة الأساسية هي الحاضنة لأحداث رواية«سمر كلمات»فالرواية تتضمن تشريحا قاسيا لبنية المجتمع الكويتي، وبخاصة العلاقة بين المرأة والرجل، إذ تضع تحت الضوء العلاقات القهرية في المجتمع الذي عصفت به الروح الاستهلاكية، وخدع نفسه على أنه مجتمع سعيد في علاقاته، لكنه متآكل من الداخل بعلاقات قسرية، مهزوزة، لا يفصح أحد عنها، ولا يمكن التصريح بها، لأنها تلطخ الصورة الخارجية البراقة له، ولهذا فالفضاء الليلي هو الخلفية المناسبة لطرح هذه القضية. تقترح الرواية علاقات موازية غير علاقات الزواج، فقد كشف متن الرواية بكامله أن علاقات الزواج التي قررتها التقاليد الاجتماعية أفضت إلى سوء تفاهم، وسوء شراكة، ونزاع متواصل، وهدر للقيمة الإنسانية. تبدأ العلاقات بصورة طبيعية، وسرعان ما تنتهي نهايات سيئة، كل علاقة شرعية لا تلبث أن تنزلق إلى هاوية خصام، أو قرف، فتصبح قيدا بدل أن تكون شراكة. هذا ما وقع لكل الشخصيات الأساسية في الرواية«سمر، سليمان، عبير، جاسم، طالب، وريم»فكلها شخصيات تهرب من علاقات شرعية، أو تعاني منها، وترنو بأبصارها إلى علاقات موازية تشبع النقص النفسي والجسدي والذهني حيث أخفقت العلاقات الزوجية من تلبيتها، لأنها حولت تلك الذوات الإنسانية إلى رموز وظيفية غايتها الإنجاب والعمل فقط، دون أن يقع اهتمام بالقيم الجوانية للشخصيات التي هدرت رغباتها بذريعة الامتثال للتقاليد والقيم الاجتماعية.

ومشروع نقد القيم الأبوية الداعمة للمجتمع التقليدي لم يسمح به بعد بصورة علنية في مجتمع الرواية، ولهذا ينبغي أن يقع عرضه ليلا وفي نفوس حبيسة تنخرط في مغامرات فردية لوضع حلول شخصية لمشكلة يتعذر حلها أو مناقشتها أو طرحها أمام العموم. وفكرة العلاقات الموازية تستفز المجتمع التقليدي الذي يريد أن يطمئن إلى أن أفراده امتثاليون أكثر مما هم فاعلون، فهو يتوهم دائما إمكانية انفراط العقد المقدس الناظم لأفراده، ولهذا فالنزاع المستشري في صفحات الرواية هو نزاع بين«الفاعلية» و«الامتثالية». وهذا النزاع الذي يستحيل وضع حلّ له ينتهي بالشخصيات إلى إعلان رغبتها في الاستقلال عن ذلك المجتمع الذي يعيد صوغ خيارات أفراده طبقا لتصورات لا تتصف بالكفاءة، ولا توفر الحرية. وفي حال مضت الشخصيات في اختياراتها ينبغي أن تستبعد، وتنبذ، وتعدّ مارقة عن نظام القيم العامة، ولهذا لا تنتهي الرواية إلى تحقيق الفاعلية، إنما تكتفي بتعرية الامتثالية.

لقد رسمت حركة الشخصيات الأساسية– وهي التي تمثل المحرك السردي في الرواية: سمر، سليمان، طالب، وريم، وجاسم– صورة فعل مؤجل، وقرار مرجأ، وتنتهي الرواية، والشخصيات تتحرك للقاءات خاصة، لكنها لا تلتقي. تدفع الشخصيات لاتخاذ قراراتها دفعا بسبب إحساسها بعدم الراحة والأمان، وفقدان التوازن في علاقاتها مع الآخرين، وبخاصة العلاقات الزوجية. لم تختر أي من

الشخصيات قراراً بحرية كاملة، إنما كان ذلك بسبب آخر، ففي الرواية نجد أنفسنا داخل شبكة معقدة من الزواجات التي لم تعد تفي بحاجات الشخصيات، والتجارب المريرة، أو الرغبة في التغيير إثر شيوع الملل، تدفع بها إلى مصائر ترجّح أفضلية العلاقات الموازية على العلاقات الرسمية، فالبيوت الزوجية ارتسمت في فضاء الرواية كأنها مصحّات للمرضى مشحونة بالنزاعات اليومية، والمشاكل، والتناحرات، وكل ذلك يحتاج إلى علاج لا يفلح أحد في العثور عليه، ولا يجرؤ أحد على أن يقترحه، ولهذا تلوذ الشخصيات بحلول خارج المؤسسة الزوجية. تهرب من تلك المصحات لتطوف ليلا وحيدة في شوارع المدينة، وتعيد رواية الأحداث لنفسها دون أن يكون هنالك مشارك لها، إلا المتلقّي الذي يقبع خارج أحداث الرواية يتفرج، ويتفاعل، لكنه غير قادر على الانخراط في عالم النص إلا على سبيل استخلاص العبرة من كل ذلك. والبحث عن علاقات موازية يصطدم ببنية اجتماعية رافضة، ولذلك تبقى الرغبة معلقة في فضاء منتصف الليل حيث لم تزل تلك الشخصيات تجدّ في الوصول إلى أهدافها، ولن تصل في المستقبل القريب.

يظهر المؤلف في سياق الرواية وهو يمثل دور الباحث، والرابط بين الأحداث. يظهر باسمه الصريح في الفصل الأول في ثنايا تداعيات«سمر»[illegible]، وقد [illegible] من بين أبيها؛ لأنها أعلنت رغبتها بالزواج من طليق أختها، ثم يستأثر بالفصلين الثاني والسادس كاملين ويقدمان بصوته ورؤيته السردية، ويتردد ذكره في الفصل الثالث حيث يحوم طيفه حول الشخصيات في الحديقة، ثم في الفصل التاسع حيث تستعيد«ريم»معرفتها به كاتبا وشخصية في الرواية، فضلا عن حضوره في مشاهد أخرى كثيرة مع«سمر»و«سليمان»بوصفه صديقا لهما. وفي كل ذلك يقوم المؤلف بالأدوار التي تعدّ من خصائص السرد الكثيف، دوره مؤلفا، وراويا مشاركا، وباحثا، وشخصية من شخصية العالم المتخيل في الرواية التي يكتبها. فحينما يؤلف يفصل نفسه عن الأحداث، ويقوم بوصف كيفية تركيب الرواية، وكيفية خلق الشخصيات، ورسم مسار الأحداث، وحينما يروي يتماهى مع صوت الراوي المشارك في الأحداث، ويعرضها عرضا ذاتيا، وحينما يكون شخصية ينخرط مع الشخصيات الأخرى في علاقات صداقة وعمل وينجذب إلى«سمر»في علاقة عاطفية مشبوبة بالوله، وينتهي بأن يترك أسرته ليلا، مدعيا قضاء أمسية مع أصدقائه، لكنه يسارع للقاء«ريم»إحدى شخصياته لقضاء ليلة خاصة منفردين. وفي ثنايا السرد، وعبر تلك الأدوار الثلاثة يقوم المؤلف-الراوي-الشخصية، بكل ما يستطيع لتركيب أحداث الرواية، وتقرير مصائر الشخصيات، وينتهي بأن ينزلق مع شخصياته إلى مصائرها الأخيرة، فيعشق، ويتألم، ويسهر، ويكذب، ويتعايش مع الشخصيات كأنه إحداها، وينفصل عنها ليحدّد علاقاتها، ومن خلال ذلك ينشط في تركيب الرسالة الخاصة بالرواية، أي كشف مأزق الشخصيات ليُدين من خلالها البنية الاجتماعية المغلقة، أو شبه المغلقة، التي تحول دون إقامة علاقات سليمة فيما بينها.

لا تحمل الرواية عظة أخلاقية، إنما تبحث في أعماق شخصياتها عمّا هو مخفيّ ومطمور. والخيط الرابط بين الشخصيات الرئيسة في الرواية هو المؤلف الذي تتعدّد أدواره. ومع أن شخصية«سمر»تبدو وكأنها الرئيسة، وتخصّص لها ثلاثة فصول، فإن المؤلف والراوي المشارك والباحث هو المستأثر الأول بالعالم التخيلي للرواية، والمتحكّم بالأحداث ومساراتها، فهو ينبثق دون سابق إنذار ليضايق بعض الشخصيات في خلواتها، ويقيم علاقات مع أخرى، ويعشقها، ويكشف ماضيها، وعلاقاتها، كما أنه يتحدث عن عمله، ونفسه، وأسرته، وكتبه، وتجاربه، وتعوم صورته في فضاء السرد؛ إذ لا يستطيع أن ينفصل عن عالم يقوم بخلقه، إنما يريد أن يعيش مشاركا شخصياته في حياتها. ولهذه الرغبة في التحكم مظاهر كثيرة ظهرت في الرواية، إذ هيمن المؤلف على الشخصيات، فطغى صوته على أصواتها، ومع أن نغمة السرد كانت ذاتية، ولكل شخصية صوتها الخاص، وهي تروي بضمير المتكلم، لكن هيمنة«الراوي العليم»على أفكار الشخصيات وتداعياتها كانت شبه مطلقة، فلم تتمايز شخصيات الرواية بوعيها، ولا بمنظورها لنفسها وللعالم الذي تعيش فيه، وكلها تتحدّث بصوت واحد، فلا تمايز في الوعي، وفي المنظور، وفي اللغة، فخلف الرؤى السردية للشخصيات يقبع الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني وهو يدفع بالشخصيات في العالم الافتراضي للرواية وكأنها قطع جامدة تستعيد أحداث كثيرة في زمن قصير متقطع دون أن يظهر اختلاف واضح فيما بينها.

يبدو أن تكثيف زمن السرد إلى سبع وعشرين دقيقة تتوزع على عشرة فصول وكأنه مهارة سردية لم تتوفر من قبل في الرواية العربية، في حدود علمنا، إذ يقع ضغط متن الأحداث وهي تزيد على أربعين سنة من تجارب الشخصيات، وتنوع الأحداث، في زمن قصير جدا، وهذا يكون مفيدا إذا ما أتيح للشخصيات الفرصة لكي تفضي بما تخفيه في دواخلها، فالتداعي الحر، والاستذكار،

واستعادة الماضي، والحوار الداخلي، لابد أن يقدّم في سياق يتيح للشخصيات التعبير عن نفسها بصورة كاملة، إذ ليس العبرة في ضغط زمن السرد إنما العبرة بما يتيحه ذلك الزمن للشخصيات من فرص للبوح والاستذكار، وقد ظهر تماسك سردي متقن في الرواية، لكنه حال دون تمكن الشخصيات من التعبير عن حالها، فالزمن الذي استأثرت به«سمر»في ثلاثة فصول من الرواية هو ثلاث وعشرون دقيقة، وفيها تستعيد، وهي مطرودة من بيت أبيها، وحائرة في شوارع الكويت بين الاتجاه إلى بيت«جاسم»طليق أختها للزواج منه أو الاتجاه إلى شقة صديقها «سليمان»حيث كانت تتردد لمدة تزيد على عشر سنوات. أقول تستعيد نحو خمس وثلاثين سنة من عمرها خلال تلك الدقائق، فالزمن الضاغط لن يمكّن الشخصية من التعبير عن الجوانب الأساسية في تجربتها، وقل ذلك بالنسبة لـ«طالب»الخارج للقاء«ريم»فقد ضغطت أحداث فصلين في ثماني عشرة دقيقة، فيما لم تستأثر«ريم»بغير سبع دقائق، ويتراوح الزمن الممنوح للشخصيات بين هذين الحدّين، ولكن توازي الأحداث يجعل معظمها يقع في آن واحد.

هذا الضغط المقصود للزمن– الذي قد يكون مفيدا في التعبير عن الشدّ النفسي للشخصيات، والبحث في ذلك– يجعل القارئ يتساءل إن كان [illegible] في ظروف طارئة بالنسبة للجميع، أن يهمل استعادة ما [illegible] النص من أحداث وذكريات [illegible] الزمن وإيقاعاته السريعة تشعرنا به الإشارات الضوئية في شوارع المدينة، وتضبطه عقارب الساعة في السيارات. ولهذا ظهر تماثل في رؤى الشخصيات، وتشابه في أفكارها، إذ لم يتح لها ضيق الوقت الإفضاء بتجاربها ومواقفها بما يجعل رؤاها متباينة ومتفردة، ولكن هذه القضية بذاتها ربما تكون من أهم ما ميز الرواية، فسرعة الزمن جعلت الأحداث مترابطة، ومتوازية.

تهيمن رؤية المؤلف الضمني الذي يتجسّد حضوره المباشر بوصفه كاتبا للنص، وحضوره غير المباشر بوصفه شخصية مشاركة في العالم التخيلي للنص، وقد امتثلت الشخصيات، والوقائع، وترتيب الزمان، ووصف المكان، لرؤيته الشاملة التي تغلغلت في رؤى الشخصيات، وصاغتها صوغا يناسب منظور الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، فتحدثت بلغة واحدة، ونطقت بصيغ شبه متماثلة، ولكن الأهم أنها امتثلت لأطروحة المؤلف الكبرى، وهي نقد بنية المجتمع التقليدي، ولهذا ظهر تنوع محدود جدا في وجهت النظر، فالشخصيات تدور في أفق مغلق، وهي مربوطة بأطروحة المؤلف، وجاءت للتدليل عليها، فكأنها شهود على أزمة اجتماعية محتدمة. ومع أن المؤلف استغرق في استخدام الصيغ الحوارية قياسا بالوسائل السردية الأخرى، لكن البنية الحوارية–الفكرية للشخصيات كانت غائبة، وكل هذا مفهوم ومسوّغ في سياق حاضنة اجتماعية لا تقر بالحوارية، ولا تقبل بها. فالرواية من هذه الناحية مدونة رمزية معبرة عن هيمنة صوت أبوي واحد يحول دون ظهور الأصوات الذاتية المتمايزة والمتنوعة، هو صوت المجتمع الذي يعيد صوغ وعي أفراده صوغا يناسب النسق الثقافي المهيمن فيه.

الإحالات والهوامش

١.في طفولتي، تأليف تيتز رووكي، ترجمة طلعت الشايب، القاهرة،المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢،ص ٢١٥

٢. جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي– عبدالله صولة، بيت الحكمة قرطاج١٩٩٢،ص ١٤٩

٣. إريك إيمانويل شميت، مسيو إبراهيم وزهور القرآن، ترجمة محمد سلماوي، القاهرة دار الشروق،٢٠٠٥

٤. م.ن.ص ١٥

[illegible]

٦. م.ن.ص ٣

٧. م.ن.ص ٢٨

٨. م.ن.ص ٤٦

[illegible]

١١. [illegible] ترجمة سمة محمد عبد ربه، بيروت،

١٢. م.ن.ص ١١

١٣. أمبرتو إيكو، اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، تونس، دار التركي، ١٩٩١، ص٤٩٨–٤٩٩

١٤. صنع الله إبراهيم، أمريكانلي، القاهرة، دار المستقبل العربية، ٢٠٠٤ ط٢،ص٣٣–٣٤

١٥.م.ن.ص٢٧٧

١٦.م.ن. ص١٦٧

١٧. م.ن.ص ٢٦٢

١٨.م.ن.ص ٣٣٧–٣٣٨

١٩. م.ن.ص٢٦٢

٢٠.م.ن.ص١٨٥

٢١.م.ن.ص ١٨٧–١٨٨

٢٢.م.ن. ص ١٨٠–١٨١

٢٣. علاء الأسواني، شيكاجو، القاهرة، دار الشروق،ط٤، ٢٠٠٧،ص٧

٢٤.م.ن.ص٧–٨

٢٥.م.ن.ص٢٧

٢٦.م.ن.ص ٤٥

٢٧.م.ن.ص١٦٣

٢٨.م.ن.ص٥٤–٥٥

٢٩.م.ن.ص٥٥

٣٠.م.ن.ص ٦٠

٣١.م.ن.ص ٨٨

٣٢.م.ن.ص١٦٠

السرد ومضاعفة الازدواج

في حكاية «التدين والنفاق بلسان القط والفأر» للعاملي

سعيد الغانمي (*)

نقول دائما عن العداء اللدود إنه «عداء قط وفأر»، ونحن في هذه الحالة نتخيل أن مَن ربط بينهما العداء، وهما في العادة كائنان بشريان، قد تنازلا عن صفاتهما البشرية وتحولا إلى حيوانين متعادين بالطبيعة إلى الأبد. لكننا نادراً ما نتخيل القط والفأر وقد تخليا عن صفاتهما الحيوانية وتحولا إلى كائنين بشريين. كلتا العمليتين استعارة تشخيصية Anthropomorphic Metaphor تضفي الخصائص الإنسانية على ما هو حيوان، أو الخصائص الحيوانية على ما هو إنسان. ولكن في حين تتكرر الأولى في الحياة اليومية، فنادراً ما توجد الثانية في غير حكايات الحيوان. وهذا بالضبط ما تلجأ إليه حكاية: **«التدين والنفاق بلسان القط والفأر» للشيخ بهاء الدين العاملي** (١).

فأر أبيض حاد الذكاء يجد فجأة أمام باب حجرة قطاً. في الحياة اليومية، الفأر نقيض القط وعدوه، وهما معاً يشكلان آكلا ومأكولاً. ينزعج القط من تأوه الفأر فيسأله: أيها اللص السافل، لماذا تتأوه. وبهذا التعبير، ينكشف أمامنا عداؤهما الحيواني المستفحل، وتسلط القط الدائم على الفأر. يُدرك هذا رسالة الموت في عيني القط، فيجيبه بطريقة إنسانية تماماً: كيف لا يتأوه الإنسان من تحية الموت حين يراه. لقد كشف لنا كلام القط طبيعته الحيوانية، أما كلام الفأر، فيكشف ما هو أخطر بكثير. إنه يكشف عن طبيعته، أو على وجه الدقة طبيعتهما الإنسانية، ليس فقط في اعتباره نفسه إنساناً، بل باستعمالهما اللغة، وهي الخاصية التي ينفرد بها الإنسان. وبذلك يعبّر جواب الفأر عن «إنسانيتهما» معاً ضمناً وتصريحاً، ضمناً باستعمالهما اللغة، وتصريحاً بتحولهما من عالم الحيوانات إلى عالم البشر.

منذ الآن سيحتفظ الاثنان بالخاصية الإنسانية والحيوانية معاً. لكن القط من حيث هو حيوان نقيض الفأر وعدوه، آكله الذي يطارده دائماً، والفأر طعامه ومأكوله الذي يهرب منه دائماً. فكيف ستكون المواجهة بينهما؟ ومن سينتصر في الآخر، الطبيعة الإنسانية أم الطبيعة الحيوانية في داخل كل منهما؟

لقد أصبحت لديهما لغة يتفاهمان بها. وسيحاول كل منهما أن يطوعها لأغراضه «الحيوانية» بغية التهام الآخر والتخلص منه. في البداية يحاول كل منهما ان يثبت ذكاءه «الإنساني» باستعراض ملكاته الفكرية، وتملق الآخر، بغية ترويضه والسيطرة عليه. القط فقيه وطالب علم. والفأر درويش وشيخ تصوف.

القط على باب الفأر، ولا يستطيع التهامه. والفأر بعيد عن مخالب القط، ولكنه ليس في منجى منه، وهذا تحدً للطبيعة الحيوانية عند كل منهما. ولهذا يفزع كلاهما إلى استنفار طاقاته «اللغوية» الإنسانية في محاولة اصطياد الآخر من خلال السرد، ورواية الحكايات، وطبعاً تدافع الحكايات التي يرويها كلاهما عن خصائص الشخصية التي يتنكر بها كل منهما. فحكايات القط تدافع عن الفقيه وطالب العلم، وتهاجم الدرويش والمتصوف، في حين تسلك حكايات الفأر المسلك المعاكس. يبدأ الفأر بتقديم وسائل الإغراء السردي للقط بقص الحكايات. إنه هنا يكون بموقع شهرزاد. فمثلما اضطرت شهرزاد إلى توليد الحكايات وتشقيقها لإثارة فضول الملك وتعليقه حتى لا يقتلها، كذلك يلجأ الفأر إلى هذه الحيلة. إنه يدافع عن حياته بالحكايات، أمام قط سبق له أن التهم عدداً كبيراً من الفئران قبل ذلك، كما يشير هو نفسه، عدداً ربما يكون مساوياً لعدد النساء اللواتي قتلهن شهريار قبل لقائه بشهرزاد.

يتبين هنا أن استعارة إطار حكاية الحيوانات ليست سوى حيلة لاستخراج الطبيعة المزدوجة في كلا الكائنين: حيوانيتهما وإنسانيتهما معاً، وهي أيضاً وسيلة لنقد ازدواجية الشخصية لدى كل من العالم والمتصوف في الواقع الخارجي، من منظور الحكاية. للسرد، إذن، حكمة عملية حياتية هي تحويل الإنساني إلى حيواني في الواقع الخارجي، مثلما لدى الفقيه والمتصوف، فكلاهما يطارد نصيبه في العيش، لا في الدين، من جهة، وحكمة سردية مقابلة لها قادرة على تحويل الحيوان إلى إنسان من جهة أخرى. هنا نلاحظ تبادل أدوار من نوع خاص. فالقط والفأر يحولهما السرد إلى كائنين بشريين، بينما يحوّل الصراع بين الفقيه والمتصوف إلى صراع بين قط وفأر، أي إلى صراع بين حيوانين.

السرد، إذن، قادر على القيام بوظيفتين في وقت واحد، بل لعله

قادر على تشقيق هذا «الازدواج» إلى «ازدواجات» أخرى مضاعفة كما سنرى. وإذ تنجز الحكاية الإطارية ذلك، يكون بقدرتها اللعب على أوتار هذا الازدواج. فالقط يطارد الفأر بطبيعته الحيوانية واقعياً، ويطارده بطبيعته الإنسانية سردياً، لكن على هذه المطاردة الثانية أن تتظاهر بأنها مودة وإخاء. والفأر يتملص منه بطبيعته الحيوانية، ويدافع بطبيعته الإنسانية من خلال ملكة اللغة الحكائية، ومرّة أخرى على هذا الدفاع أن يتظاهر بأنه مودة حتى لا يكون اعتداءً على إنسانية القط المزعومة. لكن كلاً منهما يعاني الصراع الداخلي مع ذاته المزدوجة أصلاً، قبل صراعه مع الآخر.

تنجح القصص في تأجيل وليمة التهام الفأر، ولكنها لا تنجح في تخليصه. لذلك يلجأ إلى حيل أخرى يستدرج بها القط ليسمح له بالمغادرة من بين براثنه. وأفضل وسيلة - فيما يبدو - هي إغراؤه بوجبة طعام فاخرة. يتردد القط في البداية، لكنه ما أن يوازن بين الجوع والوعد بالطعام حتى تدفعه غريزته الحيوانية - وربما الإنسانية في داخلها، مادمنا قد لاحظنا مضاعفة الازدواج لديه - إلى القبول بهذه الصفقة غير المضمونة. وهكذا يفلت الفأر... ويغادر منتصراً. حينئذ تنقلب الأدوار تماماً، فالقط المفترس للفأر فريسة لفريسته، ويتحول الآكل إلى مأكول، والمأكول إلى آكل. وبالنتيجة يتبادل الراوي السابق الدور مع المروي له السابق أيضاً، فيصير القط

صار يتكلم بأسلوب المفرد، علامة على تواضعه. و أخيراً يضطر إلى مطالبة الفأر بتنفيذ وعده: «**قال القط: أيها الفأر.. ماذا بشأن الوليمة الموعودة؟ قال الفأر: أيها القط القليل العقل، أأنا في نظرك جاهل إلى هذا الحد؟ كيف أهبك ما يكفيني شهراً كاملاً لتأكله أنت في يوم واحد؟**».

لقد توازنت المواقف الآن، ومثّل كل منهما كلا الدورين، وعلى كليهما ان يتنافسا بطريقة أخرى. هكذا يعمد كلاهما إلى تغيير هويته. يقول القط: «**أنا الآن ماهر في الدرس والبحث، ومجمّل بالصلاح والاستقامة**»، ويقول الفأر: «**صرت متصوفاً ولي في علم التصوف مهارة تامة**». على الاثنين، إذن، أن يتباريا باستعراض المعلومات والحكايات الخاصة باهتمام شخصياتهما الجديدة، القط بالهجوم على المتصوفة وفضح طرقهم النفعية الانتهازية التي لاتنسجم مع العقل ولا مع الشريعة الصحيحة، والفأر بالهجوم على الفقهاء باعتبارهم علماء سلاطين وطالبي أرزاق. سيمتد الصراع بينهما إذن ليشمل الصراع بين العالم والمتصوف، وأي منهما يقدم «الحقيقة» المعرفية.

من الجدير بالذكر أن فكرة «الحقيقة» كانت تشغل تفكير الشيخ **بهاء الدين العاملي** فترة طويلة. وينقل عنه بعض خصومه نظرية خاصة في المعرفة تسمح له بالقول بوجود «حقائق» متعددة. ويقول

لا تكمن أهمية نظرية العاملي في دعوتها إلى التسامح ونبذ منطق التكفير فقط، بل في دعوتها إلى تعدد «الحق» الواحد أيضاً.

راوياً والفأر مستمعاً، أو مروياً له من جديد. إذ لم يعد أمام القط من وسيلة سوى استدراج الفأر مرة أخرى إلى السرد «الإنساني»، باستدرار ملكاته الحكائية في حكايات متتابعة. لن نعرض هنا لهذه الحكايات، ولكنها حكايات كثيرة ومتعددة الأغراض والمصادر، بدءاً من الحكاية الصوفية، وانتهاءً بالحكاية الشعبية، ومروراً بحكايات مختلفة بما في ذلك حكاية ملابس الإمبراطور التي تظهر بصيغة عمامة الملك. فالحكايات تتنافس أيضاً وتتسابق بتسابق أبطالها ورواتها. القط، الراوي الجديد، أو بعبارة أدق: الفريسة الجديدة بحاجة إلى مفترسه الجديد، ليقوم بدور المروي له. ولكن هل تحدثت عن مفترس وفريسة؟ علينا أن نضع في الحسبان أن كليهما مهيأ للقيام بقلب وظيفته فوراً. فتتحول الفريسة إلى مفترس، والراوي إلى مروي له. على أية حال، القط الآن مهدد بالجوع، ولابد من الدفاع عن حياته أمام مقتوله فعلياً، وقاتله سردياً... أمام الفأر الذي كان راوياً وفريسة، وها هو الآن مروي له ومفترس يسمع حكايات القط، مصمماً في دخيلته الحيوانية أن يطيل أمد جوعه، وعارفاً في دخيلته الإنسانية أنه يضمر نية اصطياده وربما التهامه فيما بعد.

بتغير المواقف، تتغير اللهجات، الفأر الذي كان يخاطب القط بأسلوب المتذلل: أيها الملك، صار يخاطبه بأسلوب المترفع: ياقليل العقل. ويصح العكس على القط، فبعد أن كان يتكلم بأسلوب الجمع،

الشيخ **البحراني** في كتابه **لؤلؤة البحرين** إنه كان يذهب إلى أن «**من اجتهد في تحصيل الدليل، فليس عليه شيء، ولا يخلد في النار، وإن كان بخلاف الحق**»[٢]. قد تبدو لنا هذه الفكرة بسيطة الآن، ولكنها كانت في حينها مسألة خطيرة، وقد كلفت **العاملي** جهوداً كبيرة. ولعل مكمن الخطورة فيها لا يكمن في دعوتها إلى التسامح ونبذ منطق التكفير والتبشير بالنار فقط، بل يكمن في دعوتها إلى تعدد «الحق» الواحد ولاسيما إذا عرفنا أنها جاءت في سياق اجتماعي جامد يتسم بالواحدية على جميع مستوياته، حيث كان التكفير سلاحاً يشهره الخصم في وجه من يختلف معه، دون إغفال الإشارة إلى تبشيره بالنار. لكن **العاملي** يقول إن الحق ليس واحداً، فليس هناك من حقيقة واحدة، بل حقائق متعددة. ولذلك فكل من بذل وسعه واجتهد في تحصيل دليل بحسب إمكاناته، فإنه يتوصل إلى ما يظنه «حقيقة» لعدم وجود حقيقة واحدة شاملة. إن الإنسان هو ابن بيئته دائماً، والمعارف التي يستحصلها هي معارف مستقاة من البيئة التي يعيش فيها أيضاً. والحقيقة التي يتوصل إليها أي شخص هي حصيلة المعارف التي تتيحها له البيئة. لكن البيئة ليست مطلقة، بل محددة بظروفها وأوضاعها. وهذا ما يصح على ما يتصوره المجتهد حقيقة في هذه البيئة، وبالتالي فإن كل حقيقة ليست حقيقة إلا من وجهة نظر حاملها، وفي ظل الظروف التي خرجت منها وهناك من

الحقائق المتغيرة بقدر ما هناك من مجتمعات. وهذا هو السبب الذي جعل **العاملي** يقضي حياته متنقلاً بين العواصم والمدن، عارضاً حكمته المتحولة بمختلف الأشكال، فهو مرة صوفي، ومرة سني، ومرة شيعي، ومرة رياضي، ومرة فيلسوف، ومرة فلكي، ومرة قصاص. بل إنه لا يتورع عن التصريح بأنه لا يعرض على الناس من بضاعته الفكرية إلا ما يتناسب مع عقولهم ويتفق مع قناعاتهم(٣).

هل يحق لنا، إذن، أن نقول إن صراع القط والفأر هو صراع حقائق متعددة يزعم كل منهما لنفسه صفة الإطلاق؟ صراع الفقيه والمتصوف، صراع الحياة والشرع، صراع العقل والنفس الأمّارة، كما يريد لنا أن نتصور، صراع الحيوان والإنسان، صراع الراوي والمروي له، صراع الحقيقة الواحدة والحقائق المتعددة؟

ينبغي لحكاية الحيوان أن تنتهي بخبرة عملية تصحح الحياة. هذه هي السنّة التي قررها **ابن المقفع في كليلة ودمنة** بقوله: **«ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب، وبلغ نهاية علمه فيه، ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به، ويجعله مثالاً لا يحيد عنه... فالعلم** [والمقصود هنا طبعاً: السرد] **لا يتم إلا بالعمل. فهو كالشجرة، والعمل به كالثمرة»**(٤). السرد تصحيح للحياة وخبرة فيها. والحياة نفسها تبرر مشروعيتها كحياة من خلال السرد. ومنذ شهرزاد، راوية كتاب السرد الخالد، صار السرد إكسير الحياة اللغوي، ووسيلة دفاع الراوي للحفاظ على حياته. هو إذن حياة وسرد، تماماً كما أن الحياة سرد وحياة. هكذا يمكننا أن نقول مع **بول ركور**: **«إن الخيال لا يكتمل إلا بالحياة، وإن الحياة لا تفهم إلاّ من خلال القصص التي نرويها عنها»**(٥).

ولكن كيف ستنتهي هذه الحكاية؟

بالتأكيد ستنتهي، مثلما تنتهي القصص والوقائع، بانتصار الطرف الأقوى. ولكن من هو الأقوى هنا؟ القط أم الفأر؟ العقل أم النفس؟ الإنسان أم الحيوان؟ الفقيه أم الصوفي؟ من الصعب البتّ بالأقوى في ميزان القيم، مادامت حكمة السرد التي أعطاناها هي الدعوة إلى تعدد القيم. لكن الثابت أن القط أقوى من الفأر في طبيعته الحيوانية، ولولا أنه هجم على الفأر لاستمر سيل الحكايات إلى الأبد.

الهوامش

١- بهاء الدين العاملي: التدين والنفاق بلسان القط والفار، ترجمة وتحقيق: دلال عباس، رياض الريس للكتب والنشر، ط ١، ١٩٩٦.

٢- النص مستعاد من الذاكرة.

٣- يذكر هذا في قصيدته اللاميّة المنشورة في آخر كتابه الكشكول، طبعة بولاق، ومن المصادفات أن لهذا الكتاب عدة طبعات في مصر وإيران والعراق، يوجد بينها بعض الاختلافات. ولا يدرى هل تعود هذه الاختلافات إلى المؤلف أم إلى الناسخين، وفي كل الأحوال فإنها تتماشى مع مشروع العاملي في نسبية المعرفة.

٤- كليلة ودمنة، طبعة تونس، ص ٤٦.

٥- بول ريكور: الحياة بحثاً عن السرد، في كتاب «السرد والتأويل» ص ٣١. وللمقال ترجمة عربية بقلم كاتب السطور.

* ناقد ومترجم عراقي يعمل في دار المعلمين في مدينة زوارة - ليبيا

البحرين
ثقافات
العدد رقم 14
1 أبريل 2005

السـرديـة

– التلقّي، والاتصال، والتفاعل الأدبي –

عبدالله إبراهيم *

١. السردية العربية: مسارات صعبة

استغرق العمل على «موسوعة السرد العربي» نحوا من عشرين سنة. بدأ الإعداد لمادّتها الأولية في منتصف ثمانينيات القرن العشرين، وتواصل بعدها، ولم ينقطع البحث في السرد العربي قديمه وحديثه منذ ذلك الوقت، ولكن من التمحّل القول بأن مشروع إعداد موسوعة تتتبّع نشأة السرديات العربية منذ العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين، ثم تتقصّى أبنيتها السردية والدلالية، كان واضحا في ذهني، جاهزا لا ينقصه سوى التنفيذ؛ فذلك بعيد كل البعد عن الحقيقة، بل إنني أستطيع القول بأن فكرة الموسوعة بدأت تلوح لي في منتصف التسعينات، حينما وجدت دراساتي في مجال السرد تتسع، وتتراكم، وتغطّي حقبا متتالية، فشرعت أعيد التفكير في الطريقة التي أكيّف فيها الدراسات والبحوث المنجزة والمخطط لها، بما يجعلها تخدم الغرض الذي أطمح إليه، وهو رسم المسار المعقّد للسردية العربية تكوينا وبنية في أثناء هذه الحقبة الطويلة، وتبيّن لي، وأنا أتولّى تدريس القديمة منها والحديثة لأكثر من عقد في عدد من الجامعات العربية في المشرق والمغرب، وأمارس البحث والكتابة في هذا المجال لنحو عشرين سنة، غياب الوعي بمسارها. فالمعلومات الشائعة إنما هي نبذ متناثرة، وتاريخية الطابع، ولا تهدف إلى ربط النصوص بعضها البعض، ولا تستنطق أبنيتها الدلالية، ولا تعنى بأصولها الشفاهية، وعلاقتها بالنصوص الدينية.

وإذا كان القارئ العربي أنتج وعيا مختزلا بمسار الشعر العربي، بسبب الطريقة الخطية العتيقة التي سارت عليها كتب تاريخ الأدب، فقد حُرم، بصورة عامة، من معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل المخيال العربي-الإسلامي، واختزنت رمزيا كل التطلّعات الكامنة فيه، والتجارب العميقة التي عرفها، وتخيلها. وتعرّضت، طوال أكثر من ألف وخمس مئة سنة، إلى سوء فهم، نتيجة التركيز على الشعر، من جهة أولى، وعدم امتثال معظم المرويات السردية القديمة لشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها البلاغة العربية في العصور المتأخرة، تلك الشروط المعيارية التي أصبحت تحدّد قيمة الأدب، من جهة ثانية، وبسبب عدم اعتراف الثقافة المتعالية بقيمتها التمثيلية سواء أكان ذلك عند القدماء أم عند المحدثين، إلا في حدود ضيقة، وذلك حينما تشكّلت الأنواع السردية القديمة، وحينما انبثقت الأنواع الجديدة من خضمّ التراث السردي المتحلّل الذي يعدّ رصيدها الأول، من جهة ثالثة. وبالإجمال فالسرديات العربية اختُزلت إما إلى وقائع تاريخية وإخبارية أو إلى أباطيل مُفسدة.

ويدرك كلّ من قيض له العمل في مجال الدراسات السردية، في الجامعات وسواها، الجهل شبه التام بالخلفيات الشفوية والدينية للمرويات السردية، والجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنواع مختلفة، والجهل بأبنيتها السردية والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأن وعينا بأدبنا ناقص، وكأن تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة. ولا يمكن الادّعاء بأن هذه الموسوعة ستجعله يسير على

* أكاديمي عراقي، والبحث هو مقدمة «موسوعة السرد العربي» التي ستصدر في بيروت قريبا.

رجلين، فذلك أمر يتجاوز قدرتها، ويفوق طموحها، إنما تريد المساهمة في تنشيط الاهتمام بهذا الجانب، كونها وقفت على الأنواع السردية الأساسية، وتشكّلاتها، ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها، ولم تعن بالنصوص المتفرّقة التي لم تندرج ضمن الأنواع الكبرى، إلا في كونها أصولا لها أو تشقّقات عنها، فذلك مطمح كبير لم تتوافر عليه. ومعالجة النصوص السردية بطرائق منهجية حديثة لم تظهر في الثقافة العربية الحديثة إلاّ في الربع الأخير من القرن العشرين، والمحاولات القليلة السابقة كانت بدايات مهجّنة من دراسات متعدّدة في مناهجها ومرجعياتها، إلى ذلك فالاهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادرا، ولم يبعث إلاّ فيما بعد، وما زالت تلك المادة الخام بأمسّ الحاجة إلى فحص نقدي عميق، يستخرج سماتها الأسلوبية، والبنائية، والدلالية، وذلك لا يتأتى إلاّ بمجهود جماعي يلفت الانتباه إلى هذه الذخائر المطمورة في الأدب القديم.

يعرف المعنيون بهذا الموضوع صعاب التوغل في ذلك العالم شبه المجهول، المترامي الأطراف، الذي لم يُستكشف منه سوى جزء صغير، لأسباب ثقافية ودينيّة، ويعرفون القضية الأكثر خطورة وحساسية: وهي: العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات السردية، ونشأة النصوص الدينية، ونشأة الأخبار والتواريخ، وقصص الأنبياء والإسرائيليات، إلى حدٍّ أصبح فيه تخليص المرويات السردية من كل ذلك أمرا مستحيلا؛ إذ كانت العناصر المذكورة، بأطرها الثقافية الكلية، الحاضنة التي تشكّلت في وسطها تلك المرويات، فصاغت خصائصها الفنية صوغا شبه تام، وهذا هو السبب الذي دفعنا إلى معالجة المرويات السردية ضمن السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها. والأمر الآخر الذي يلاحظه كل متفحّص هو: الخصائص الشفاهية للمرويات السردية، وذلك يعود إلى أنها ظهرت في أوساط شفاهية يقوم الإرسال والتلقّي فيها على أسس متصلة بسيادة التفكير الشفاهي، واستند ذلك التفكير إلى أصول دينية، فالشفاهية انتزعت شرعيتها في الفكر القديم بناء على أصول دينية، ومن هنا أصبحت تارسة مبجّلة؛ لأنها عمّمت أسلوب الإسناد الذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين. وبذلك أصبح الإسناد ركنا أساسا لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية، وكان الإسناد يعامل دائما في الثقافة العربية القديمة، وبخاصة الدينية، على أنه جزء من الدين، انتقلت القداسة إليه بفعل المجاورة، مجاورته لمتون الحديث النبوي، كونه حاملاً لتلك النصوص المقدسة، وكما أن الصلة قوية ومتماسكة وضرورية بين السند والمتن، فقد تجلّت، بالصورة نفسها، في المرويات السردية بين الراوي والمروي، وهذا النسق لا يظهر إلاّ في الثقافات الشفاهية، وقام التدوين بدور الوسيلة التي ثبّتت ذلك النسق وقيّدته، دون أن تخلخل العلاقة بين ركنيه الأساسين المذكورين، إلى ذلك فالشفاهية هي التي منحت المرويات القديمة هويتها المميزة، وربط تلك المرويات بأصولها، والمؤثرات الفاعلة في تكوينها، لا يمثل أي خفض لقيمتها الأدبية أو التاريخية، إنما يصف واقع حالها.

ينتمي السرد العربي القديم إلى السرود الشفاهية، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة، ولم يقم التدوين، الذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويات السردية، إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروي، ولم تكن الشفاهية نظاما طارئا بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربية في مظاهرها الدينية والتاريخية والأدبية واللغوية، فقد استمدت الشفاهية قوتها المعرفية من الأصول الدينية التي وجهتها توجيها خاصا، بما يجعلها تندرج في خدمة الدين، رؤية وتارسة، وتتحدّر المرويات السردية عن جذور شفاهية، فهي «فن لفظي»(١) يعتمد على الأقوال الصادرة عن راوٍ، يرسلها إلى متلقٍّ، ولهذا السبب كانت الشفاهية موجّها رئيسا في إضفاء السمات الشفاهية على الملاحم، والحكايات الخرافية والأسطورية، وجرى تمييز بين السرود الشفاهية والسرود الكتابية، ولم يخضع التمييز لعامل الزمن

كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد، والثانية إلى العصر الحديث، إنما وضعت في الحسبان الخواص الفنية المميزة للبنى السردية في كل منهما، إذ اتصفت المرويات السردية الشفاهية بأنها تتألف من «الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني» أما السرود الكتابية، فإنها تتألف من «تمثيل» لكل من «الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني»(٢).

يقرن هذا التمييز السرود الشفاهية بالجوز الكامل للمكونات السردية التي تكوّنها بما يجعل كل مكون عنصرا قائما ظاهرا: ذلك أن المرويات الشفاهية لا توجد إلا بحضور جليّ لراو، ومرويّ له، ولا يمكن تغييب أي مكوّن، الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الإرسال الشفوي الذي كان مهيمنا زمنا طويلا في البنية الذهنية للمجتمعات البشرية، كما أن ذلك التمييز، يحجب عن السرود الكتابية، صفة إشهار مكونات البنية السردية، وبها يستبدل نوعا من «التمثيل» لتلك المكونات، ولكنه لا يلغيها. وفيما يمكن القول بأن المرويات الشفاهية تضع «مسافة» واضحة بين مكونات البنية السردية، فالراوي غالبا ما يكون متعينا، سواء بسماته أم بالمسافة التي تفصله زمانيا عما يروي، بحيث يروي أحداثا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلا لكونه راويا لها فحسب، ونصطلح على هذا الراوي بـ «الراوي المفارق لمرويّه» لأنه يروي متونا لا تنتسب إليه، فإنّ تجليات «الراوي المتماهي بمرويه» تظهر بصورة أكثر في السرود الكتابية، وفي هذه السرود تغييس المسافة «بين مكونات البنية السردية، وغالبا ما تختفي وراء «ضمير» يحيل على شخص مجهول، لا يعلن عن حضوره، ويتجنب الإشارة إلى نفسه، ويؤدي وظيفته في تشكيل المروي بوصفه جزءا منه، ولا يعنى بتوجيه خطابه مباشرة إلى مروي له ذي ملامح متعينة، وبذلك تكاد تتوارى الخصائص الشفاهية، ويصبح الخطاب السردي وحدة كلية متجانسة، تتطلب تدقيقا وتفحصا من أجل كشف مكونات البنية السردية، ذلك أن الكتابة، على نقيض المشافهة، لا تستدعي انفصالا بين المؤلف والخطاب، شأن المشافهة التي تلزم ضرورة الانفصال بين الراوي والمروي؛ لأنها تستعين بالصوت المسموع وسيلة لها، فيما تعتمد الكتابة على الحرف أداة لصوغ الخطاب السردي. أفضى هذا التفريق إلى وصف السرود الشفاهية بـ «العرضية» ووصف السرود الكتابية بـ «الدائمة»(٣) لأن الأولى تتغير بتغير الرواة وعصورهم، فيما تظل الثانية خالدة، يمكن إعادة إنتاجها وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفة، فضلا عن قدرة السرود الكتابية على الاندراج في سياق قراءات وتأويلات جديدة، كلما تغير الزمن، مع احتفاظها بالأصل الذي ظهرت فيه، فيما لا تتصف المرويات الشفاهية بسمة الثبات والبقاء، الأمر الذي يعرّضها للتغيير والتزييف والفناء، بمرور الزمن.

٢. السردية: حدود المفهوم

تُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها(٤)، ووُصِفتْ بأنها «نظام نظري، غُنّي، وخصّب، بالبحث التجريبي»(٥). وهي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة. والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب، وبريمون، وغريماس. وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، وتودروف، وجنيت. وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى جاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في

تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية، وفيما اتجه اهتمام برنس إلى مفهوم التلقّي الداخلي في البنية السردية، من خلال عنايته بمكوّن المروي له، اتجه اهتمام جاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى. وعدّ السرد نوعا من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما(٦).

اشتقّ تودروف، في عام ١٩٦٩، مصطلح Narratology بيد أنّ الباحث الذي استقامت على مجهوده السردية في تيارها الدلالي، هو الروسي بروب(١٨٩٥-١٩٧٠) الذي بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة الروسية حينما خصّها ببحث مفصّل انصب اهتمامه فيه على دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية (٧). فأقرّ الباحثون اللاحقون في حقل السردية ريادته المنهجية والتاريخية في هذا المجال(٨). وسرعان ما أصبح بحثه في البنية الصرفية للخرافة الروسية موجّها أساسا لعدد كبير من الباحثين، أطلق عليهم شولز «ذرية بروب»(٩)، كغريماس، وبريمون، وتودروف، وجنيت. وعملت «ذرية بروب» على توسيع حدود السردية، لتشمل مظاهر الخطاب السردي كلها، واتجهت بحوثهم اتجاهين، أولهما «السردية الحصرية» وهدفت إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة بغية إقامة أنظمة دقيقة تضبط اتجاهات الأفعال السردية. وثانيهما «السردية التوسيعية» وتطلّعت إلى إنتاج هياكل عامة، توجّه عمل مكونات البنية السردية، لتوليد نماذج شبه متماثلة، على غرار نماذج التوليد اللغوي في اللسانيات. واقتصر اهتمام السردية، أول الأمر، على موضوع الحكاية الخرافية والأسطورية، واستنباط الخصائص المميزة للبطل الأسطوري، ثم تعدّدت اهتمامات السرديين، لتشمل الأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أولوا تلك الأنواع جلّ اهتمامهم، مثل: باختين، وأوسبنسكي، وأُمبرتو إيكو، وجوليا كرستيفا، وفردمان، وشولز، وفاولر، وغيرهم، وخصّبت دراساتهم جميعا هذا المبحث النقدي الجديد، ووسّعت آفاقه، وبصدوركتاب جيرار جنيت «خطاب السرد» في عام ١٩٧٢، اعتُرف بالسردية بوصفها مبحثا متخصّصا في دراسة المظاهر السردية للنصوص بأنواعها كافة، وفي هذا الكتاب جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود السردية(١٠).

تتشكّل البنية السردية للخطاب، من تضافر ثلاثة مكونات: «الراوي، والمروي، والمروي له. يُعرف الراوي، بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يُخبِر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة»(١١) ولا يشترط أن يكون اسما متعيّنا، فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، وجرت العناية برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي يكوّنه السرد، وموقفه منه، واستأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية. أما المروي فهو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطّره فضاء من الزمان والمكان. وتعدُّ «الحكاية» جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل كل العناصر حوله، وفُرّق بين مستويين في المروي، الأول «متوالية من الأحداث المروية، بما تتضمنه من ارتجاعات واستباقات وحذف» واصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ «المبنى». والثاني «الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث» واصطلحوا عليه بـ «المتن»(١٢). المبنى يحيل على الانتظام الخطابي للأحداث في سياق البنية السردية، أما المتن فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، في سياقها التاريخي(١٣).

اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين، إذ ميز جاتمان بين «القصة» وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال

ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان، و«الخطاب» وهو التعبير عن تلك الأحداث، وخلص إلى القول « إن القصة هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير»(١٤). والفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه، فرق كبير، فالأول يحيل على المتن، فيما يحيل الثاني على المبنى. أما المروي له، فهو الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم شخصا مجهولا. ويرى برنس «أن السرود، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت عن حكاية أم أوردت متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا، فحسب، بل مرويا له أيضا. والمروي له شخص يوجّه إليه الراوي خطابه. وفي السرود الخيالية – كالحكاية، والملحمة، والرواية – يكون الراوي كائنا متخيلا، شأن المروي له»(١٥). الاهتمام بالمروي له جعل البحث في البنية السردية أكثر موضوعية من ذي قبل، ذلك أن أركان الإرسال الأساسية، من راو ومروي ومروي له، استُكملت، مما سهّل فعالية الإبلاغ السردي، الذي هو الحافز الكامن خلف الأثر السردي. وتكشف أية نظرة إلى العلاقات التي تربط الراوي بالمروي وبالمروي له أن كل مكوّن لا تتحدّد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأن كل مكوّن سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية، إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معهما، كما أن غياب مكوّن ما أو ضموره، لا يخلّ بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقّي، فقط، بل يقوض البنية السردية للخطاب، ولذلك، فالتضافر بين تلك المكونات، ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي

ليست السردية نموذجا تحليليا جامدا ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد، ومدى استجابة النصوص لوسائله الوصفية، والتحليلية، والتأويلية، ولرؤيته النقدية التي يصدر عنها، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكانياته في استخلاص القيم والسمات الفنية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تفرض على السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها، لأن كشوفاتها تغذّي السردية في إضاءة مرجعيات النصوص الثقافية والدينية، بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصية، ويمكن استثمارها في تصنيف تلك المرجعيّات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سرديا، إلى ذلك يمكن أن توظّف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظل رهانها متصلا برهان المعرفة الجديدة.

وشأنها في ذلك شأن أي مبحث جديد، قوبلت السردية، في الثقافة العربية الحديثة، بالترحاب والمقاومة معا، ومرت مدة طويلة قبل أن تتخطّى الصعاب، وتنتزع الشرعية في بعض الأوساط الثقافية والأكاديمية، وإذا عدنا إلى السياق الثقافي الذي عُرفت فيه خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، نجد انشطارا في المواقف كان قد تبلور حولها، فمن جهة أولى ضربت السردية الدراسات القديمة في الصميم، حينما نقلت النقد من الانطباعات الشخصية العابرة، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة إلى تحليل الأبنية السردية، والأساليب، والأنظمة الدلالية، ثم تركيب النتائج في ضوء تصنيف دقيق، ومعمّق لمكونات النصوص السردية، وبذلك قدّمت قراءة مغايرة للنصوص السردية، ومن جهة ثانية، حامت شكوك جديّة حول قدرة السردية على تحقيق وعودها، لأن كثيرا من الدراسات السردية وقعت أسيرة الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات الجاهزة فيها، دون الأخذ بالحسبان السياقات المتفاوتة بين النصوص، والاختلاف في استخدام المفاهيم، مما أوقد شكّاً في القيمة العلمية للسردية، واحتاج الأمر جهدا كبيرا ينقّيها من الشوائب التي لحقت بها، ومن ذلك فقد طُرحت اجتهادات عدّة تهدف إلى تحقيق دلالة المصطلح النقدي الذي تستعين به، ولعل أبرز ما

استأثر بالنقاش في هذا المجال، هو: مصطلح «السردية» الذي استخدمناه كمقابل لـ «Narratology» باعتباره المصطلح الأدق، والأكثر تعبيرا عن المفهوم، وجعلناه عنوانا لبحث الدكتوراه في عام ١٩٨٨ إذ أوضحنا بأن المصدر الصناعي في العربية، يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما أنه ينطوي على خاصية التسمية والوصف معا. فـ «السردية» بوصفها مصطلحا، تحيل على مجموعة الصفات المتعلّقة بالسرد، والأحوال الخاصة به، والتجليات التي تكون عليها مقولاته، وعلى ذلك فهو الأكثر دقة في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكونات الخطاب السردي وعناصره موضوعا له، كما أننا آثرنا الشكل البسيط للمصطلح، وسرعان ما شاع بسبب دقته وبساطته.

حيثما سيتردّد مصطلح «السردية العربية» في هذه الموسوعة، فلا يحيل على مقصد عرقي، إنما الهدف منه الوقوف على المرويات السردية القديمة، والنصوص السردية الحديثة، التي تكوّنت، أغراضا وبنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية، والتي كان التفكير والتعبير فيها يترتب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة، وكانت الشفاهية التي استندت إلى قوة دينية، جعلت اللغة العربية وسيلة التعبير الأساسية في ثقافة تتصل بها مباشرة، فهي لغة الخطاب الديني الذي ينطوي على تلك القوة، الأمر الذي مكّن اللغة العربية، بوساطة القوة الدينية، أن تمارس حضورها الثقافي في بلاد كثيرة، تستوطنها أعراق متعددة، قديما وحديثا، مما جعل مظاهر التعبير فيها تخضع لخصائص العربية وسماتها.

٣. السرد: التلقّي والتواصل

ولا يمكن فهم أهمية السردية في تحليل النصوص إن لم تربط بنظرية «التلقّي» التي تعنى بتداول النصوص وتلقّيها، وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء أكان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه، وهو ما نصطلح عليه بـ «التلقّي الخارجي» أم داخل العالم الفنّي التخيّلي للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما نصطلح عليه بـ «التلقّي الداخلي» ولا تكتسب نظرية التلقّي قيمتها المعرفية إلا إذا نُزّلت منزلتها الحقيقية، بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية «الاتصال» التي استفادت من البحث الفلسفي في مجال التواصل الذي يعتج وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات، للتحكّم بالأنظمة المادية والرمزية، وبخاصة الآداب السردية، وهذا ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكّر، وبخاصة فلاسفة مدرسة «فرانكفورت» الذين أفلحوا في تأسيس نظرية فلسفية نقدية، كان لها أكج الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعيين. وعلى يدي «هابرماز» استقام نقد صارم لمعطيات العقل الغربي الذي تحوّل إلى «عقل أداتي» فطرح «هابرماز» مفهوم «العقل النقدي الاتصالي» الذي يرتبط بالحداثة فينتجها وتنتجه، معتجاً ذلك العقل الوسيلة التي تخرج بها الفلسفة من بعدها الذاتي الضيّق إلى أفقها الاجتماعي الواسع(١٦).

يصرّ «هابرماز» على أن هذا العقل قادر على الانخراط ضمن صيرورة الحياة الاجتماعية عج التواصل، باعتبار أنّ أفعال الفهم المتبادل تلعب دور آليّة ترمي إلى تنسيق العمل، فالأعمال التواصلية تشكّل نسيجاً يتغذّى من موارد العالم المعيش، وتشكّل، نتيجة لذلكس الوسيط «الذي تعيد انطلاقاً منه أشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها(١٧). وإذا نظرنا إلى المؤثرات التي تركها الشكلانيون الروس، ومدرسة براغ، فضلاً عن «إنغاردن» و«غادامير»، ثم «ياوس» و«آيزر» في ظروف نشأة نظرية التلقّي، فإنها مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال، وكثيراً ما أشار روّاد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أنّ جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال، وهو ما أكده «ياوس» حينما قرّر أنّ نظرية التلقّي لا بد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة وضعت

قضية الاتصال في صلب اهتمامها، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقّي الأدب، إنما هي متصلة بنظرية الاتصال، فالغاية من ذلك تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل، وكل ما يتصل بذلك. ويشاركه في ذلك «آيزر» الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والاتصال، وجهوده قائمة على تنظيم صيغة التفاعل بين النص والقارئ، من أجل سريان الفاعلية بينهما، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، بحيث يؤثّر أحدهما في الآخر من خلال عملية تنظيم تلقائية(١٨).

تعدّ نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثْرَتْ السردية. وكان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقّين مثار عناية رواد نظرية التلقّي، وذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين، لتنقل الاهتمام من التلقّي الخارجي إلى التلقّي الداخلي، الذي يُعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية، والسردية منها على وجه خاص، واندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة التي بلورتها الدراسات السردية التي تعمّقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية، وبُذلت جهود كبيرة في معاينة التلقّي الداخلي استنادا إلى فرضية أساسية، وهي: أنّ الإرسال السردي داخل النصوص لا بدّ أن يتم بين «الراوي» باعتباره قطب الإرسال، و«المروي له» بوصفه قطب التلقّي، فالمادة السردية إنما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقّي، ولا ينبغي فهم دور «المروي له» على أنه دور من يتلقّى فقط، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك، وقد حدّدها برنس، بأنها: تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارئ، وفي الكيفية التي يسهم فيها بتأسيس هيكل السرد، وتحديد سمات الراوي، وكشف مغزى النص، وتنمية حبكة الأثر الأدبي، وتحديد مقاصده(١٩). وكان جاتمان قد حدّد مستويات عدة للإرسال والتلقّي، تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقّي، فتوصّل إلى ضبط المستويات الآتية:

١. مستوى يحيل على مؤلف حقيقي، يُعزى إليه الأثر الأدبي، يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر.

٢. مستوى يحيل على مؤلف ضمني، يجرّده المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابله قارئ ضمني يتجه إلى الخطاب.

٣. مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي، يقابله مروي له يتجه إليه الراوي.

ويرى جاتمان أنّ «النص السردي» يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث، فإليهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردي المجرّد قبل أن تغذّيه القراءة بإمكانات التأويل(٢٠). وذهب جوناثان كلر المذهب ذاته، لكنه اشتقّ أربعة مستويات للتلقّي في النصوص السردية: مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى العام والخاص لكلّ منهما، ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له، سواء أكان ذلك متعلقاً بالراوي والمروي له بوصفهما مرسلاً ومتلقياً، أم بالمتلقّي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي، وليس الاقتصار على تلقيها(٢١). والوظيفة الأخيرة المتعلقة بالتأويل مرتبطة أشد الارتباط بالتلقي الداخلي. تقوم المكونات النصية الداخلية، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية، باعتباره فعالية تراسليّة تقوم على البث والتقبّل، والإرسال والتلقّي، وبذلك تتكوّن الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية، حيث تكون خاضعة للوصف، والتحليل، والتفسير، والاستنطاق، والتأويل.

ويُدخل أمبرتو إيكو القارئ طرفاً أساساً في عملية خلق العوالم الافتراضية الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف، لأنه يُدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين، أحدهما يركّب رسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقّاها ويقوم بفكّ شفراتها، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيّل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها

النصية. والنص إنْ هو إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً؛ فإن يكوّن المؤلف نصاً يعني أن يضع حيّز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في الحسبان توقّعات حركة المتلقي، شأن كل إستراتيجية. وبعبارة أخرى فالنص نتاج لعبة نحوية -تركيبية-دلالية- تداولية، يشكّل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص، ولهذا يصبح الحديث عن عالم تكن للنص ضرورياً، من أجل إثبات صحة الحديث حول توقّعات القارئ، الذي يقوم من عج التلقّي بتنشيط المكونات السردية المتداخلة، بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الزماني- المكاني الذي يحتويهما، وذلك داخل سياق معين. وفي ضوء هذا التصور يعالج إيكو العوالم الافتراضية الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية في إشارة للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية. فيقول: «إنّ أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي» بل إنهما يتداخلان ويأخذان المعنى الخاص بكلٍّ منهما من الخزين الثقافي للمتلقي لأنّ الواقع نفسه بنيان ثقافي، ويصبح أمر التراكب بينهما تكناً وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة، وهنا تتبدّى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي باعتباره بنياناً. وكلما عمدنا إلى مقارنة سياقية تكنة من الأحداث والأشياء كما هي، فإننا نتمثّل الأشياء كما هي، تحت شكل بنيان ثقافي، محدود، ومؤقت ومناسب. ولهذا يحدّد إيكو الأشكال التي يمكن أن تتخذها المقارنة بين العالمين:

١. يتسنّى للمتلقّي أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير الممكن الوقوع. وفي هذه الحالة، يقبل المتلقّي الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة.

٢. يمكن للمتلقّي أن يقارن عالماً نصياً بعوالم مرجعية مختلفة، وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة المكنة بين أحداث العالمين، وقابلية حصولها، ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناءً على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكنه من التصديق أو التكذيب. فقارئ القرون الوسطى المشبّع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقّى الأحداث المرويّة في «الكوميديا الإلهية» على أنها تكنة الوقوع، إلاّ أنّ قارئاً حديثاً يعتج تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع.

٣. قد يتاح للمتلقّي أن يبني عوالم مرجعية مختلفة، أيّ منوّعة عن العالم الواقعي، وذلك حسب النوع الأدبي المعيّن. فالرواية التاريخية، على سبيل المثال، تتطلّب الرجوع إلى الخزين التاريخي، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة. وهكذا يصار إلى التوفيق بين العالمين(٢٢).

عرّف «فان ديك» السرد بأنه: وصف أفعال، يلتمس فيه لكلّ موصوف فاعلاً وقصداً وحالة وعالماً تكناً وتبدلاً وغاية، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها. فالتنافذ قائم بين عمليتي الإرسال والتلقّي، لأنّ السلسلة اللفظية المشفّرة التي يرسلها المؤلف، يقوم المتلقّي بحلّها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكّل عالماً خيالياً، يستمد دلالته من المضمرات النصيّة التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع، كما ذهب إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجاً لدراسات تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي- النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي- الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية، إذ يحدّد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص، والأنماط الشائعة منها، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها: فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي- الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية، إنما مضمون النصوص ووظائفها، وذلك ضمن أطر واضحة، ويعزو اختلاف الظواهر الثقافية، وشيوع أنواع من النصوص، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية

والبلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره(٢٣).

يتمّ التراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص على وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التفاعل، فليس المرجعيات وحدها تصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل إنّ تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معينة وقبولها، ويظلّ هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتقع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، وديناميه الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة.

٤. موقع نظرية الأنواع الأدبية:

ويدفعنا حرص إلى إثارة قضية أخرى متصلة بالأنواع السردية القديمة، وهي قضية موقع «نظرية الأنواع الأدبية» في الأدب العربي، والحق فالنقد وتاريخ الأدب يكشفان ضآلة العناية بهذا الموضوع، بل إنهما يكشفان حالة متوترة من عدم الاتفاق بين مؤرخي الأدب والنقاد في كل ما يخص هذه القضية الشائكة، ويعود ذلك إلى الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط والقواعد التي يمكن الاهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة وشبه نهائية، والبحث في موضوع زالأنواع الأدبيةس والصعوبات الجمّة التي تعترضه، لا تقتصر على الأدب العربي، إنما يمثل مشكلة مزمنة في تاريخ الآداب العالمية، فمنذ أرسطو يثار دائما موضوع البحث في هذه القضية، وتستجد آراء وكشوفات، وفي ضوء ذلك يعاد ربط كثير من أشكال التعبير الأدبي بأصول مهملة، أو يصار إلى توسيع مفهوم «الجنس» أو «النوع» أو «النمط» أو «الشكل»، ومثل ذلك نجده عند «باختين» في ربطه الرواية بمظاهر التعبير الكرنفالية(٢٤) فيما كان الشائع أنها سليلة الملحمة، وعند «جنيت» في توسيع مفهوم النوع، وإعادة دمج الأنواع والأشكال ببعضها ببعض، وإحداث تفريعات وتطويرات في التصورات الموروثة حول ذلك منذ أرسطو، وبلورتها ضمن إطار مفهوم «جامع النص»(٢٥).

حاول البحث في هذا الموضوع، ضمن دائرة الثقافة العربية، التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يفضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي، الأمر الذي لا يوفر في غالب الأحيان إمكانات لأي نجاح متوقع، ظهر هذا الخلط حينما اتخذ البحث طابع المفاضلة بين الشعر والنثر، ولم تستأثر قضية أسباب ظهور الآداب إلا بإشارات عابرة، في سياق مجادلات لم تعن بالهدف الجوهري الخاص بالتمايز النوعي بين النصوص، ولا البحث المقارن بين التطورات الأسلوبية والبنيوية للنصوص السردية والشعرية، وخلال كل هذا ظهرت لمحات عابرة عن النثر، بصورة عامة، وليس عن السرد، ويمكن إجمال كل ذلك بظهور قولين، الأول يقول بالتوقيف الإلهي الذي نادى به الباقلاني(٤٠٣=١٠١٢) ومؤدّاه أن الله أوقف قول كل شيء على لسان البشر فلا دور لهم في ظهور شيء منه(٢٦)، والثاني القول بالمواضعة والاصطلاح(٢٧) الذي أخذ به ابن رشيق القيرواني(٤٥٣=١٠٦١) بعد أن أثاره النهشلي(٢٨) وفيه ألتُفتَ إلى البعد التاريخي الخاص بالآداب، وبأنها أشكال لغوية تواضع عليها البشر، واتفقوا على ضرورتها، فأخذوا بها للتعبير عن أنفسهم وعالمهم.

لم تندرج هذه الأقوال في سياق تصور تاريخي-نظري دقيق يؤرخ لتطورات الأدب العربي، وأجناسه الكبرى الشعرية والنثرية، إنما ظلت أقوال متناثرة في المظان القديمة، ومن ذلك أشار بعض القدماء إلى أسبقية ظهور الشعر، منهم: أبو عمرو بن العلاء (١٤٥=٧٥٢) والأصمعي(٢١٥=٧٣٠) وابن سلام الجمحي (٢٣٢=٨٤٦) والجاحظ (٢٥٥=٨٦٩) وغيرهم(٢٩)، وتبع هذا أن وردت إشارات أخرى حول

خصائص الشعر. وتباينت وجهات النظر بين مجموعة من النقاد مثل ابن طباطبا (٣٢٢=٩٣٤) وقدامة بن جعفر (٣٢٦=٩٣٨) - على سبيل المثال- وهما يعتجان الشعر كلاما موزونا ومقفى وله معنى (٣٠). ومجموعة من الفلاسفة كالفارابي (٣٥٥=٩٥٠) وابن سينا (٤٢٨=١٠٣٧) وابن رشد (٥٩٥=١١٩٨) الذين يضيفون أنه كلام مخيل قوامه الأقاويل الشعرية(٣١). القضية الأساسية التي يمكن الإشارة إليها هنا. هي أنه لم يبذل جهد يذكر في دراسة الخصائص الفنية للأنواع، ولا تواريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة انفصلت عن تلك الأنواع الكبرى، وكوّنت داخل خارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها، وهي أشكال شعرية ونثرية تزايد تكاثرها بمرور الوقت. وبخاصة بعد أن راحت الآداب القديمة تتشقّق إلى أشكال تخرج عن أنواعه الأساسية. وتزدهر في مناطق مختلفة. ويمكن اعتبارها أنواعا فرعية قبل أن تستقل، وتصبح أنواعا كاملة.

انتبه ابن خلدون (٨٠٨=١٤٠٦) إلى ظاهرة التشقّق هذه، وعزاها إلى أن لغة البلاد الجديدة، خارج شبه الجزيرة العربية، التي عدّت الموطن الأصلي للجذور الدلالية الفصيحة للغة العربية، اختلفت بعض الشيء، بسبب المؤثرات الثقافية، عن اللغة الأم (٣٢). فاللغة علامة تداولية تتفاعل بتأثير من الطبيعة التراسلية بين المتعاملين بها، وبالنظر إلى اتساع دار الإسلام(= وهو المصطلح الشائع في أوساط القدماء، طوال العصور الإسلامية الوسيطة) فقد ضمت بين أطرافها مواطن حضارية لها ثقافات مختلفة، سواء أكان ذلك في العراق أم سوريا أم شمال أفريقية أم الأندلس أم فارس وما خلفها، وتلك الثقافات لم تطمس. إنما تفاعلت مع الثقافة العربية، فأنتجت ثقافة، بل ثقافات، لها طوابع محلية، فهي متصلة بثقافة شبه الجزيرة، ومنفصلة في الوقت نفسه عنها. متصلة بها. لأن كثيرا من مظاهرها ترتّب في ضوء القواعد الأسلوبية والبنائية والدلالية للغة العربية الفصحى، التي كانت وسيلة التعبير المعتمدة للثقافة، ومنفصلة عنها، لأنها تستلهم التقاليد، والمرجعيات، والموروثات الشعبية للمجموعات العرقية التي طورت ضروبا متنوعة من الثقافات الخاصة داخل ذلك الإطار العام. ومن الطبيعي أن تتباين أشكال التعبير في الثقافة السائدة بين هذه المنطقة وتلك، فلا يمكن تصور تاثلة كاملة بين صيغ تعبير تؤدي وظائف محددة للجميع، كما أن انبعاث الموروثات القديمة، واللغات، وبقايا العقائد، والتقاليد، واستمرارها أو تكيّفها، يقود لا محالة إلى تمايز في درجات التعبير وأشكاله. وهو أمر ينمّي مع مرور الزمن أشكالا أدبية جديد، وهذه الأشكال - وهي أكثر التصاقا بالبيئات الشعبية المحلية، سواء باستثمار الموضوعات الموجودة في تلك البيئات، أو الاستعانة باللهجات السائدة، أو الصيغ الأسلوبية المتداولة- تبتدع مسارات خاصة تخرج بها على أنماط التعبير الكبرى، فتنتهك القواعد التي رسختها مع الزمن تلك الأنماط. وهي لا توفّر، في الغالب، الثقافة الرسمية المتعالمة التي تحوّلت إلى قوالب جامدة، تفرض أطرها العامة كنوع من التقليد، دون أن تنتبه إلى خلوها من الحيوية والتجدّد.

الثقافة الرسمية السائدة تتواطأ مع السلطة، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويغ أفعالها، فيما تطور الثقافات المحلية أشكالا مختلفة من الرفض وعدم القبول، وحيثما تتعدّد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع الثقافات، وتختلف الرؤى والتصوّرات، وحيثما تتجمّد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة، وتخمد الاجتهادات، ويتعثّر التجديد. وتظهر قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة لثقافة توقّفت عن العطاء الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار والتجديد في ثنايا الثقافات المحلية الخاصة؛ فتتوازى ثقافتان: ثقافة تجريدية تقرّ بالثبات، وتبجّل الماضي، وتقدّس المقولات، وتضع بينها وبين موضوعاتها مسافة؛ لأن آلياتها تشتغل ضمن أطر وقوالب، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغير والتلقّي، وثقافة حسية، وتشخيصية، ومهجّنة، لا تقرّ بالثبات، ولا تؤمن بالصفاء، إنما تتكون من موارد عدة متداخلة ومتفاعلة لا تعزل نفسها

عن العالم الذي تظهر فيه، إنما تنشغل به انشغالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة، ولا تخشى إثارة موضوعات مختلف حولها. إنها ثقافة انتهاكية وغير امتثالية غايتها التحوّل. وفيما تثبّت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي أنتجتها في ذروة تطورها، تقوم الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجدّدة، وفيما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في اطراد متقدم مع تجدّد الحياة. هذه الاصطراعات العميقة كانت فاعلة في صلب الثقافة العربية-الإسلامية، وسنجد أن نسق التحولات يصطدم، بين فترة وأخرى، بالركائز الصماء للتقاليد التي تفرزها الثقافة الرسمية، وسيكون السرد، بتطوراته النوعية والأسلوبية، هو المحك المعبّر عن هذه التحولات.

٥. الرؤية والمنهج:

ولكن ما الصعاب التي تواجه البحوث الشاملة التي تعنى بالآثار المعرفية والإبداعية لأمة من الأمم، أو تلك التي تنتدب نفسها لدراسة ظواهر أدبية- ثقافية كبيرة؟ وكيف يمكن أن تدرس؟ تتركّز تلك الصعاب حول مجموعة من المحاور الأساسية المتداخلة، وهي: طبيعة المادة موضوع البحث، والرؤية التي يصدر عنها الباحث، والمنهج الذي يتبعه، والأهداف التي يتوخّاها من بحثه، ويقتضي بيان ذلك شيئًا من التفصيل. الصعاب تكاد تكون متماثلة، وفي طليعتها: المادة الواسعة المتناثرة في مظان كثيرة، مثل: المصادر الدينية كالقرآن والحديث، ثم علوم الدين كالفقه وعلم الحديث والتفسير، ثم المصادر التاريخية والأدبية، ومنها كتب التراجم، والطبقات، والأخبار، فضلا عن المرويات السردية والشعرية.ويعود ذلك، فيما يعود، إلى أن الثقافة العربية-الإسلامية، بمظهرها الكلي، تكوّنت واستقامت في دائرة دينية واحدة، وذلك أدى إلى أن مكوناتها المتنوعة، تتصل فيما بينها، على صعيد الرؤية والمحتوى، وأحيانا الركائز والأنظمة والأبنية، على الرغم من توزعها بين حقول متعدّدة، الأمر الذي يلزم الباحث، فحص الأصول، واشتقاق مادة بحثه منها. واشتقاق مادة البحث من مظان لم يعتن بها، تحقيقا وتبويبا وفهرسة، يمثل عقبة أولى في هذا المجال، تليها مهمة تصنيف المادة ذاتها، وربما من المفيد في هذا السياق وصف الطريقة التي استخلصت بوساطتها مادة هذه الموسوعة الخاصة بالسرد العربي. إذ حدّدت الحقول الأساسية لمكوّنات الثقافة العربية-الإسلامية، وجرى حفر في مصادرها الأصلية دون وساطة مراجع حديثة، تقوم على قراءة تلك المصادر، قراءة محكومة بظرف خاص، قد تجهض الهدف الذي تتوخاه هذه الموسوعة، وهو استنباط البنية السردية للموروث الحكائي العربي القديم كما تشكلت في محاضنها الأصلية، ومتابعة تلك البنية في السرد العربي الحديث، مع الأخذ بالاعتبار تحديد الأنواع الكبرى وظروف النشأة. وأعقب ذلك تصنيف المادة، وأوصلت الثوابت فيما بينها، على النحو الذي تشكلت فيه، وأخضعت بعد ذلك للتحليل، سواء ما تعلق منها بالأطر العامة الموجهة للسرد، أم بالمتون السردية ذاتها.

نشأت المرويات السردية وسط منظومة شفوية من الإرسال والتلقي، وتكوّنت، أنواعا وأبنية، في ظل تلك المنظومة. ولم ينظر للسرد العربي بوصفه ركنا معرفيا من أركان الثقافة العربية، إنما نظر إليه، باعتباره مظهرا تمثيليا، استجاب لمكونات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة الموجهات الخارجية، وبخاصة الشفاهية والإسناد. فالسرد العربي خلفية تتمرأى فيها تلك الموجهات، وهو يقوم بعملية تمثيل لها «Representation» واقتضت هذه الرؤية للموروث السردي عملية منهجية تعومها، وتعبّر عنها، فاستعنّا بنوع من «الاستقراء الفني» الذي يستند إلى الاستنطاق تارة، والوصف تارة أخرى، إذ شخّصت الثوابت والمتغيرات في مادة البحث، وفيما تمّ استنطاق الأصول ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، والخلفيات الثقافية، انصرف

التحليل إلى كشف البنية السردية للنصوص نفسها، تلك النصوص الكبرى التي اندرجت مع الزمن ضمن أنواع أدبية معروفة، وراعى التحليل استنطاق الأصول المعرفية والسردية استنطاقا يتيح كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف لا يتجه إلى كشف تناقضات الأصول بذاتها، إنما استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجّهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في بنية الخطاب السردي.

انصرف اهتمامنا إلى منحى محدّد وهو «السرد» أو « القص» بوصفه مظهرا تمثيليا، تكوّن في محضن الثقافة العربية-الإسلامية، وتكيّف بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمته، ثم تركزت تلك العناية، حول «سردية» ذلك المظهر، بغية استنباط أبنيته الداخلية، فـ «السردية» لا تعنى بالمتون السردية ذاتها، إنما بكيفيات ظهور مكوناتها سرديا Narrativity أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية. وتجنبنا إخضاع «السردية العربية» إلى معيار خارجي مستمد من موروث سردي آخر، فما كان نهدف إليه هو تحديد طبيعة السردية العربية، كما تكوّنت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكّلت فيه، وشخّصت الثوابت والمتغيرات، وكثف العمل على كل محور من محاورها على مستويين، أولهما: وصف المحور منفصلا بذاته، وثانيهما: وصفه متصلا بغيره. وفيما تم استنطاق الأصول، ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، اعتمد على نوعين من الوصف والمعاينة لبيان تطور الأنواع السردية وخصائصها، الأول: تاريخي تعاقبي كشف تشكّل الأنواع السردية الرئيسة كالحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، والرواية. والثاني: وصفي تزامني انصب الاهتمام فيه على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة، وكشف التحليل مستويات التماثل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو: الإرسال السردي بأركانه من راو ومروي ومروي له. وظهر ذلك واضحا في الأنواع السردية القديمة، على وجه التحديد، وتضاءلت تجلياته في السرديات الحديثة، لأن تلك المرجعيات فقدت كثيرا من قوتها وفاعليتها.

راعينا استنطاق الأصول المعرفية، استنطاقا يبتعد عن «التقويل» ويترك لها أن تكشف عما تغيبه دونما تعسف، سوى توفير «الظروف المنهجية» التي تسهّل، بوساطة القراءة، عملية كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف، هو استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في الخطاب السردي.كما امتثل البحث-وهو ينظر إلى نتاج الثقافة العربية، بوصفه كلا موحدا، وإلى المرويات السردية كونها جزءا منه-إلى ثنائية الاتصال/الانفصال. إذ تجلّى الاتصال فيه، بالوقوف على الأطر الموجهة، وعدّ المرويات السردية مظهرا خطابيا تشكل فيها، وتمثل الانفصال، بالوقوف على المظهر الفني للنوع السردي، بما ينطوي عليه من ثوابت متواترة تحدد بنيته السردية، فالانفصال ضرورة منهجية، يغذّي البحث بالموضوعية التي لا تتأثر مباشرة بعوامل التطور التاريخي، أو بالثوابت المنزاحة إلى الخطاب من خارجه، فيما يعد الاتصال ضرورة ثقافية، لأنه يستجيب لأهداف البحث في تحديد طبيعة السردية العربية ضمن البنية الثقافية العامة. لهذا، ففي الوقت الذي مكّن الانفصال فيه من رصد البنى السردية للأنواع، مكّن الاتصال من كشف خصائص البنية السردية عامة.

تشكل السردية العربية، فيما نرى، موضوعا مثاليا للبحث في الكيفية التي تستعاد فيها عملية بناء جديدة لظاهرة أدبية-ثقافية، بدأت تتجلّى للعيان في الثقافة العربية منذ العصر الجاهلي. فكيف يتم النظر من واقع مطلع القرن الحادي والعشرين إلى التشكّلات الأولى لهذه الظاهرة ؟ ليس أمام الباحثين، فيما نرى، سوى طريقتين لمقاربة هذه الظاهرة، وتحليلها واستنطاقها، وبناء سياقها الثقافي: طريقة توظيف

تاريخ الأفكار الخطي الذي يتعقّب بصرامة مدرسية الوقائع الأدبية الممثّلة بالمؤلّفين ونصوصهم، والامتثال لقاعدة التدرّج الخطي الصاعد للزمن من أجل وصف بداية الظاهرة، وتتبّعها، بهدف الوصول إلى الغاية من كل ذلك، وهو رسم المسار المتدرّج لها. وطريقة الإفادة من كشوفات تاريخ الأفكار الحديث، وتوظيف المقاربات الاجتماعية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وإعادة بنائها؛ لأنّها المحضن الذي قام بمهمتين أساسيتين، الأولى: احتضان تلك الظاهرة، والثانية: تفاعله معها بوصفه مرجعية لها، وتفاعلها معه بوصفها وسيلته التمثيلية، فلا يمكن، في سياق بحث تفسيري- تحليلي- وصفي لظاهرة تمثيلية، عزل الوقائع عن مرجعياتها وسياقاتها الثقافية، قد يصح ذلك في بحث يتوخى استنباط الخصائص الأسلوبية والبنائية لنصّ أو جملة من النصوص، لكنّ تخطّي السياقات الثقافية في إطار معالجة شاملة سيقع في نوع من التجريد الذي يرتفع بالظاهرة المدروسة عن شرطها التاريخي والثقافي، ويجعلها عائمة لا صلة لها بالزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما.

ليس هذا وحده ما نحرص على إبرازه، بل نريد أيضا التأكيد على ضرورة أن تتحرّر البحوث، التي تعنى بأهداف مماثلة، من الخوف والتوجس الناتجين عن الحرص المبالغ فيه، وأحيانا الهوس المَرضي، أن تتحرر من الخروج على الموضوع الأساس للبحث، فذلك الخوف متّصل بهيمنة مبدأ الحصر، وليس التوسّع، في تحليل الظواهر الأدبية الكبرى، وهو مبدأ يصادر على المطلوب، ويفترض نظريا، وقبل رصد العناصر الأدبية والثقافية للظاهرة الأدبية، بأنّها تتكون من عدد محدّد ومعروف من العناصر، فينبغي، في ضوء ذلك اقتصار التحليل عليها، والحق فهذه النظرة المتشدّدة، التي تتصف بالجفاف، وتفتقر إلى الجرأة، تتلاشى تماما حينما ينخرط الباحث في مسارات متداخلة ومتشعبة، وأحيانا لانهائية، تقوده عبر منحنيات كثيرة إلى كشف الثراء والتنوّع غير المرئيين للظاهرة التي يقوم بتحليلها، ولا يقتصر الأمر، فيما نرى، على تتبّع مسارات تلك المكونات والعناصر، إنما، وهذا هو المهم، تفكيكها وكشف مدى اتساقها مع نفسها أو تعارضاتها الداخلية، فلا سبيل إلى ذلك إلاّ في خلق سياق مرن ينجح في توفير إمكانية استعادية لبناء سياق شامل تتكشف فيه كل تلك المكوّنات، والطريقة التي أسهمت بها في بلورة الظاهرة قيد البحث. هذه الطريقة تمكّن الباحث من الحركة الحرّة في متابعة خيوط موضوعه؛ إنّها تمكّنه من القيام بجملة من التحليلات المتنوّعة ذات الطابع الثقافي والأدبي لكلّ وجوه الظاهرة التي يقوم بدراستها، ولكنّ محاذير كثيرة يمكن أن تعترضه، منها التوسّع الذي قد يفقد البحث روح التماسك، فيضيع الهدف منه، والتشعّب الذي يجعل المتلقّي في حيرة من أمره، والانشغال بالتفاصيل الجزئية التي لا تتضافر فيما بينها لإبراز الهدف العام للغاية المرجوّة من البحث، ثم الاشتباك السجالي مع التفسيرات المناظرة. لم تغب عن بالنا كل هذه التصوّرات ونحن نتقصّى ونحلل الظاهرة السردية في الثقافة العربية، وكشف أبنيتها الكبرى، وكيفيات تشكّلها، وبيان العلاقة المتبادلة بين النصوص السردية وسياقاتها الثقافية، فضلا عن الخلفيّات الأساسية التي تضيء، بصورة غير مباشرة، مسار تحليل هذه الظاهرة الشاملة.

يتألف الموروث السردي لأية أمة من عدد يصعب حصره من الأخبار والحكايات في أغراض شتى، وموضوعات كثيرة، ومن المؤكد أن ذلك الموروث خضع لتراكم متعدّد الطبقات بمرور الزمن، مما جعله، غنيا ومتنوعا وكثيرا، كلما مضت الأزمان والعصور، ويخضع ذلك الموروث لتصنيف خاص، فينتظم في أغراض وأنواع محددة، كالأخبار والحكايات الخرافية أو الأسطورية، أو الدينية، أو الأخبار الخاصة بأعمال الأشخاص أو الأمم، والموروث الإخباري العربي، لا يتناقض وطبيعة الموروث الإخباري لدى الأمم الأخرى، فشأنه شأنها، يزخر بمختلف الحكايات والأخبار في أغراض شتى، وقد كان رصيدا للأنواع السردية.■

الهوامش

1. Waltar Ong, Orality and Literacy,p. 130
2. Scholes and Kellog,The Nature of Narrative, p. 53
3. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, p. 249

٤. تزفتيان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ٢٣، وأديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، بغداد، ٢٨٣.

5. Ducrot & Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, p. 79.
6. Chatman, Story and Discourse, p. 26.

٧. بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الدار البيضاء ١٧

8. Todorov, The poetics of prose, p. 219.
9. Scholes, Structuralism in Literature, p. 91.
10. Genette, Narrative Discourse ,p. 25.
11. Wales, A dictionary of Stylistics, p. 319.
12. Chatmanh Story and Discourse, p19-20.
13. Scholes, Structuralism in Literature, p. 80.
14. Story and Discourse,p23.
15. Tompkins, ed, Reader - Response criticism, p. 7.

١٦. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، ١٩٩٧، ص ٣٥٨.

١٧. هابرماز، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، دمشق: ص٥٢١ - ٥٢٢.

١٨. هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، جدة، ١٩٩٤ ص ٢٥٠ - ٢٥٤.

19. Tompkins (ed) Reader Response Criticism, p. 7
20. Story and Discourse, P. 255
21. Jonathan culler, On Deconstruction , p34.

٢٢. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ص ٦٧، ٨٥، ١٧٠، ١٧٤، ٢١٠، ٢٢٤.

٢٣. فان ديك، النص بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري. انظر كتاب «نظرية الأدب في القرن العشرين» الرواد إبش وآخرون، الدار البيضاء، ص ٧٨.

٢٤. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ينظر الفصل الرابع.

٢٥. أنظر جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء

٢٦. الباقلاني، إعجاز القران، تحقيق أحمد صقر، القاهرة ص ٦٣

٢٧. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١ : ٢٠.

٢٨. النهشلي، الممتع في عالم الشعر، تحقيق المنجي الكعبي، تونس ص ١١و٢٤

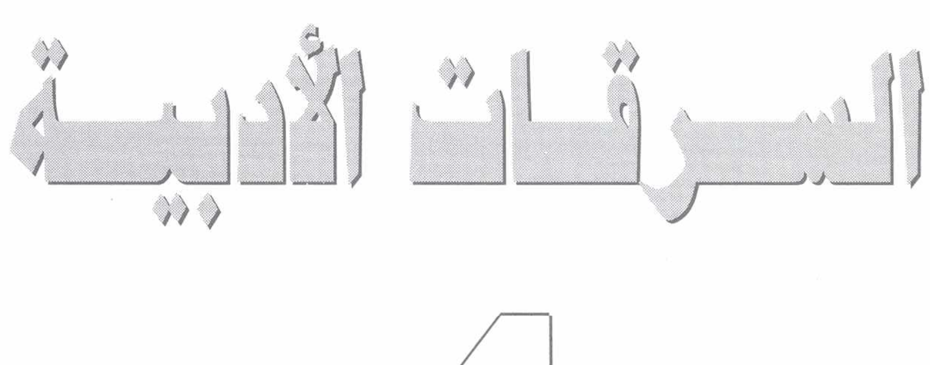
٢٩. للوقوف على تفاصيل هذا الموضوع نحيل على المصادر الآتية: الحيوان للجاحظ ١: ٢٤ وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ص ٣٣، والمزهر للسيوطي ٢: ٤٦٦.

٣٠. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة، ص٤، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق بونيباكر، ليدن، ص٢.

٣١. نحيل على: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي، ومقطع من كتاب «الشفاء» حول «فن الشعر» لابن سينا، وتلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد، وجميعها ملحقة بكتاب «فن الشعر» لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص ١٤٩-٢٥٠

٣٢. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، القاهرة، ٣: ١٢٦٢

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 395
1 يونيو 2003





جذور التناص في النقد العربي القديم

بقلم: د. أحمد طعمة حلبي

التناصية أو التناص Intertex-tuality مصطلح نقدي جديد إلى حد ما وفد مؤخرا إلى الدراسات النقدية العربية المعاصرة. وقد عزا كثير من النقاد السبب في بروز هذا المصطلح على الساحة النقدية الغربية إلى انغلاق البنيوية وإغراقها في جعل النص الأدبي بنية لغوية مغلقة، لا تحتاج إلى غيرها، وإهمالها كل ما يمت إلى المؤلف أو الأيديولوجية بصلة.

وقد ظهر هذا المصطلح فعليا في البحوث التي كتبتها الناقدة جوليا كرستيفا بين عامي 1966 ـ 1967 وفي بحوث جماعة تيل كيل Tel Quel النقدية. وقد أخذ هذا المصطلح في

الانتشار ليصبح بعد ذلك مذهبا نقديا له أسسه وضوابطه.

والتناص في أبسط تعريف له يعني وجود تداخلات لغوية أو فكرية، شكلية أو مضمونية، بين نص وآخر. ولن نخوض هنا في استعراض نشأة التناصية في الدراسات النقدية وأصولها الأولى، فقد أفردنا لذلك دراسات أخرى مستقلة، غير أن ما يهمنا البحث فيه الآن هو علاقة هذا المصطلح (التناص) بما نسميه (جذور التناص في النقد العربي القديم) إذ لو عدنا إلى النقد العربي القديم، لوجدنا أن جذور مصطلح التناص تضرب في أعماق الموروثين العربيين النقدي والبلاغي. مع ملاحظة الفوارق في ظروف النشأة، والغايات والأهداف التي أظهرت هذا المصطلح إلى الوجود، ومن ثم ممارسته نظريا وتطبيقيا، في كلتا الثقافتين العربية والأجنبية.

ولن نقول: إن النقد العربي القديم، قد سبق النقد الغربي المعاصر في استحداث هذا المصطلح واستخدامه، فذلك ضرب من الجهل، ولكن النقد العربي القديم أشار إلى عدة مصطلحات نقدية وبلاغية، هي في حقيقتها أشكال متنوعة من أشكال التناص. ومن هذه المصطلحات: الاقتباس، والتضمين، والسرقة، والمعارضة، والمناقضة. وليست هذه المصطلحات، إلا شكلا من أشكال التناص، والقاسم المشترك بينها وبين التناص، هو فكرة انتقال المعنى أو اللفظ، أو كليهما، أو جزء منهما من نص إلى آخر، ومن عمل أدبي إلى آخر، مع اختلاف في المقصد والغاية.

• الاقتباس قديما هو نوع من المحسنات اللفظية

• التناص إما تآلف أو تخالف أو تحويري أو تحويلي

• التضمين الجيد أن يعرف الشاعر المضمّن وجه البيت المضمَّن عن معنى قائله

جذور التناص في النقد العربي القديم:

لعله من المسلمات التي لا تقبل الجدل، أن عملية الإبداع أيا كان نوعها، لابد أن ترتكز على عمل سابق، وتختلف نسبة الارتكاز هذه من مبدع إلى آخر. وإذا كان الشعر عند النقاد العرب القدامى صناعة، فإنه يتطلب شروطا لابد من تحقيقها، لكي تتم عملية الإبداع الشعري. وتتلخص هذه الشروط في جملة من الأدوات التي لابد للشاعر من أن يتسلح بها. وأول تلك الأدوات هو استيعاب نتاجات السابقين وتجاربهم، عن طريق حفظ الكثير من الأشعار، واختزانها في الذاكرة، ثم نسيانها، لتبدأ بعد ذلك عملية الاسترجاع، حيث تظهر عملية إبداعية جديدة، ترتكز على العمليات الإبداعية السابقة في نحو من الأنحاء، ولكن تلك العملية الإبداعية الجديدة، تتخذ شكلا خاصا بها، قد يقترب من الشكل السابق، وقد يبتعد.

والشاعر الذي لا يعتمد على نتاجات غيره، ولا يحفظ الكثير منها، ليس بشاعر - كما يقول ابن خلدون: «واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة».

لقد ذكرنا آنفا أن العملية الإبداعية الجديدة، تتخذ شكلا خاصا بها، قد يقترب من الشكل السابق، وقد يبتعد. لكن حين يكون سلطان العمل السابق قويا، فإنه يظهر بشكل أكبر في العمل الجديد. وهذا ما يؤدي إلى بروز ظاهرة تداخل نصوصي بين كثير من الشعراء، وقد ظهر ذلك جليا في الشعر العربي عامة، إذ لو عدنا إلى الشعر العربي، من بداياته الأولى في العصر الجاهلي، وحتى وقتنا الحاضر، لوجدناه ممتلئا بالنصوص المتناصة مع نصوص سابقة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون. وكأن الشاعر العربي يعاني حرجا إذا ما نظم من دون أن يستند موقفه إلى أصل قديم، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ، على نحو ما صنع امرؤ القيس، حين أكد أنه لا يناجي الطلل باكيا ومستبكيا، أو واقفا ومستوقفا، إلا بإيحاء مما سبقه إليه ابن خذام، في قوله:

عوجا على الطلل المحيل لأننا
نبكي الديار كما بكى ابن خذام

وقد شعر زهير بن أبي سلمى بحقيقة وجود الاجترار، واعتماد الشعراء على سابقيهم، حين قال:

ما أرانا نقول إلا معارا
أو معادا من لفظنا مكرورا

ولم يكن قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم

ببعيد عن هذا المضمار. كما تنبه الإمام علي، كرّم الله وجهه، على

هذه الحقيقة حين قال: «لولا أن الكلام يعاد لنفد».

وقد دفعت تلك الظاهرة - التكرار، والاجترار، والاعتماد على إبداعات الآخرين - كثيرا من النقاد العرب القدامى إلى دراستها، ومحاولة وضع الضوابط والحدود لها، وتحديد الأسبق والأفضل من الشعراء. فتحدثوا عن «أفضل بيت»، و«أسبق بيت»، و«أحسن بيت».. كما عمدوا في نهاية الأمر، إلى التفريق بين عدة مصطلحات تخص هذه الظاهرة، وهذه المصطلحات هي: الاقتباس، التضمين، السرقة، المعارضة، المناقضة أو النقيضة.

أ- فالاقتباس: في النقد العربي القديم، نوع من المحسنات اللفظية، الهدف منه إضفاء نوع من القداسة على النصوص المقتبسة، وإظهار براعة الشاعر ومقدرته، وقد عرّفه شهاب الدين الحلبي بقوله: «هو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث، ولا ينبه عليه للعلم به».

والحقيقة أن الاقتباس قديما لم يكن يهدف دوما إلى إضفاء القداسة، أو إظهار براعة الشاعر ومقدرته فحسب. فقد كانت له بالإضافة إلى ذلك أغراض أخرى. وكانت البدايات الأولى للاقتباس صادرة عن عفوية وبساطة، وبعيدة عن التكلف والصنعة، فقد كانت وسيلة تعبيرية للتأثير في المتلقي، ولكن في عصور متأخرة أصبح الاقتباس حلية تزيينية بالغ الشعراء في إثقال أشعارهم بها.

ولو ذهبنا نحصي أغراض الاقتباس قديما - العفوي منه والمتكلف - لوجدنا أنها تنحصر في ثمان:

1 - التعبير بوساطة القرآن الكريم أو الحديث الشريف للجمال والإبداع.

2 - التأثير في المتلقي، لما للقرآن والحديث من مكانة لدى المتلقين.

3 - الاستعانة بالنص المنجز والتعبير الجاهز، وربما ذلك لعجز الشاعر وكسله.

4 - إغناء الفكرة وتعميقها.

5 - إضفاء هالة من القدسية.

6 - المفاخرة والمباهاة.

7 - الصنعة والتكلف والمبالغة.

8 - التزيين الشكلي.

ولو عدنا إلى دواوين الشعر العربي القديم لوجدناها غاصة بالمقطوعات الشعرية، التي تحفل بالكثير من المقبوسات من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، حتى إن بعضها قد اعتمد اعتمادا كليا على آيات من القرآن الكريم، وهذا ما نجده في مقطوعة ابن النبيه، التي يمدح فيها الفاضل بن علي:

قمت ليل الصدود إلا قليلا
ثم رتلت ذكركم ترتيلا
ووصلت السهاد أقبح وصل
وهجرت الرقاد هجرا جميلا
وفؤادي قد كان بين ضلوعي
أخذته الأحباب، أخذا وبيلا
قل لراقي الجفون إن لعيني
في بحار الدموع، سبحا طويلا
ماس عجبا، كأنه ما رأى غصنا
طليحا، ولا كثيبا مهيلا
وحمى عن محبه كأس ثغر
كان منه مزاجها زنجبيلا
أنا عبد للفاضل بن علي
قد تبتلت بالثنا تبتيلا
لا تسمه، وعد بغير نوال
إنه كان وعده مفعولا

ومن الجلي أن الشاعر هنا قد اقتبس كثيرا من الألفاظ والجمل القرآنية، مضمنا إياها مقطوعته. وقد تنوعت طريقة اقتباسه لها، فهو تارة ينقل بعض الجمل القرآنية نقلا حرفيا، وذلك كقوله: «إنه كان وعده مفعولا». فهذه الجملة مأخوذة بحرفيتها من القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿كان وعده مفعولا﴾. وتارة يقتبس بعض الجمل القرآنية، بعد أن يحوّر فيها تحويرا بسيطا، وذلك كقوله: «كان مزاجها زنجبيلا». وكذلك قوله: «قمت ليل الصدود لا قليلا» مقتبس من الآية ﴿قم الليل إلا قليلا﴾. وتارة يقتبس بعض التراكيب المجتزأة، أو الألفاظ فقط: «سبحا طويلا»، و«أخذا وبيلا»، و«هجرا جميلا».. وهي كلها ألفاظ مقتبسة من القرآن الكريم. ولعل القارئ قد أدرك أن هذه الاقتباسات الكثيرة من القرآن الكريم قوامها التكلف وعدم الصدق وهي بعيدة عن العفوية.

كما اعتمد بعض الشعراء على أجزاء، وتراكيب من الحديث النبوي الشريف، وضمنوها مقطوعاتهم، يقول أبو جعفر الإلبيري:

لا تعاد الناس في أوطانهم
قلما يرعى غريب الوطن
وإذا ما شئت عيشا بينهم
«خالق الناس بخلق حسن»

فقد اقتبس الشاعر جملة تامة، من حديث نبوي شريف هو «اتق الله حيثما كنت، وأتبع السيئة الحسنة تمحها، وخالق الناس بخلق حسن». ونلحظ هنا أن الشاعر لم يعمد إلى أي تحوير أو تغيير في صيغة النص المقتبس، بل أبقاه على حاله. ولن نقوم بتحليل سياقات كل من الأبيات الشعرية، والآيات القرآنية والأحاديث النبوية، في المثالين السابقين، فذلك خارج عن مدار بحثنا، وما يهمنا فقط هو إبراز ظاهرة التداخل النصوصي بين الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، مع الأبيات الشعرية.

وقد تنبه النقد العربي القديم على ما سمي في النقد المعاصر بتناص التآلف، وتناص التخالف، أو ما تحدث عنه تودوروف من الحوارية بين النصوص، التي تقوم على الحذف أو الإضافة. وقد كان للنقاد والبلاغين العرب القدامى دورهم الرائد، في فهم تلك العلاقات التناصية، القائمة على التآلف أو التخلف، إذ عمدوا إلى تقسيم الاقتباس إلى نوعين:

1 - نوع لا يخرج به المقتبس عن معناه.

2 - نوع يخرج به المقتبس عن معناه.

كما تنبه النقد العربي القديم أيضا على ما يسمى في النقد المعاصر، بالتناص التحويري، أو التحويلي، أو ما يسميه جيرار جينيت، بالتحويل البسيط المباشر، وذلك حين قال النقاد العرب القدامى بجواز تغيير لفظ المقتبس بزيادة أو نقصان، أو بتقديم أو تأخير أو غير ذلك.

ونخلص من هذا كله إلى القول: إن الاقتباس بمفهومه العربي القديم يقابل، بشكل واضح، مصطلح (التناص) في النقد المعاصر، لكن كل مصطلح يعبر عن واقع عصره، وطبيعة التطور الأدبي والنقدي، كما

أن هذين المصطلحين يختلفان في الوظائف والغايات التي يساق كل منهما لأجلها.

ب - وأما التضمين: فليس إلا صورة من صور الاقتباس - على صعيد العلاقات التناصية - وإن كان النقد العربي القديم قد فرّق بينهما، من حيث انصراف كل منهما، إذ ينصرف الاقتباس إلى القرآن الكريم والحديث النبوي، على حين ينصرف التضمين إلى الشعر عموما.

وقد عرّف ابن رشيق (ت 456هـ) التضمين بقوله: «فأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثل..». وأوضح تعريف للتضمين وأشمله نجده لدى ابن أبي الإصبع المصري (ت 654هـ)، فهو عنده: «أن يضمّن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنى مجردا من كلام، أو مثلا سائرا، أو جملة مفيدة، أو فقرة من كلمة».

ونلحظ من خلال التعريفين، اللذين يفصل بينهما مئتا عام، أن النقاد العرب القدامى لم يعودوا يفصلون بين الاقتباس والتضمين، بل لقد غدا هذان المصطلحان، في معظم كتب النقد القديم المتأخرة، شيئا واحدا. وهذا ما يعني دخول تلك المصطلحات المتقاربة في المعنى والمغزى مرحلة جديدة من التطور النقدي.

وإذا كانت جوليا كرستيفا قد أشارت إلى أن كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات والاقتباسات، فإن النقد العربي القديم، كان قد أكد هذه المقولة منذ زمن بعيد، فقد تحدث ابن رشيق عن أشكال التضمين المتنوعة، وفصّل فيها القول، ومن النماذج الواضحة للتضمين في الشعر العربي القديم، التي أوردها ابن رشيق، قول محمود بن الحسين كشاجم الكاتب:

يا خاضب الشيب والأيام تظهره
هذا شباب - لعمر الله - مصنوع
أذكرتني قول ذي لب وتجربة
في مثله، لك تأديب وتقريع
«إن الجديد إذا ما زيد في خلق
تبين الناس أن الثوب مرقوع»

فالبيت الثالث من المقطوعة السابقة ليس من نظم الشاعر محمود بن الحسين، وإنما هو لأحد الشعراء، وقد ضمنه الشاعر مقطوعته تلك.

ولم يخف على النقد العربي القديم تحديد أنواع التضمين، وإظهار طريقة استخدام الشعراء له، فالتضمين الجيد عند ابن رشيق، أن يصرف الشاعر المضمن وجه البيت المضمن عن معنى قائله إلى معناه الخاص به، وذلك كقول الشاعر:

يا سائلي عن خالد، عهدي به
رطب العجان، وكفه كالجلمد
كالأقحوان غداة غب سمائه
جفت أعاليه، وأسفله ندي

فقد اقتطع الشاعر بيت النابغة الذبياني، الذي يصف فيه الثغر من سياقه، ووضعه في سياق آخر مخالف لما كان عليه في سياقه الأول، إذ نقله من الغزل إلى المديح، وهو قوله:

تجلو بقادمتي حمامة أيكة
بردا أسف لثاته بالإثمد
كالأقحوان غداة غب سمائه
جفت أغليه، وأسفله ندي

وقد أشار ابن رشيق أيضا إلى

نوع آخر من التضمين، وهو التضمين العكسي، حيث يضع الشاعر المضمن عجز البيت المضمن مكان صدره، وصدره مكان عجزه، ومن ذلك قول العباس بن الوليد بن عبدالملك:

لقد أنكرتني إنكار خوف

يضم حشاك عن شتمي وذحلي

كقول المرء عمرو في القوافي

لقيس حين خالف كل عذل

عذيرك من خليلك من مراد

أريد حياته ويريد قتلي

فالبيت الثالث من المقطوعة السابقة هو لعمرو بن معدي كرب الزبيدي، وأصل البيت:

أريد حياته ويريد قتلي

عذيرك من خليلك من مراد

وقد ضمنه العباس بن الوليد مقطوعته تلك بعد أن عكسه، فوضع عجزه مكان صدره، وصدره مكان عجزه.

ويدخل ضمن مصطلح التضمين عند النقاد العرب القدامى، مصطلح الإشارة، أو الإحالة، حيث يشير النص الحاضر إلى النص الغائب من دون أن يستحضره مباشرة، وذلك كقول أبي تمام:

لعمرو مع الرمضاء، والنار تلتظي

أرق وأخفى منك في ساعة الكرب

إذ يشير هذا البيت إلى البيت المشهور:

المستجير بعمرو عند كربته

كالمستجير من الرمضاء بالنار

ولعل بيت أبي تمام السابق أبعد غورا من أن يكون مجرد إحالة أو إشارة، كما أشار النقد العربي القديم إلى ذلك، إذ إن أبا تمام قد اقتبس نصف مفردات البيت السبق، وعزف على مكوناته، معيدا صياغته من جديد، وهو ما ندعوه بالتناص الاقتباسي المحور.

وصفوة القول: إن مصطلحي التضمين والتناص يدلان على ظاهرة واحدة، لكن لكل منهما بيئته وعصره الخاصين، كما أن لكل منهما أهدافه وغاياته المختلفة.

جـ- وأما السرقة: فقد شغلت حيزا واسعا في النقد العربي القديم. وقد حاول النقاد العرب القدامى من خلال حديثهم عنها، الكشف عن المبتكر المبتدع، سواء على صعيد اللفظ، أو المعنى، أو الصور، وتمييزه عما هو تقليد واحتذاء واعتماد على إبداعات الآخرين. ومصطلح السرقة عند النقاد العرب القدامى مصطلح واسع متباعد الأطراف، إذ تندرج تحته كثير من المصطلحات.

ونستطيع أن نقسم تلك الأنواع المتعددة من السرقات إلى أربعة أنواع، استنادا إلى التصنيف القديم:

١- السرقات التامة:

وهي أخذ اللفظ والمعنى جميعا. وقد أطلق عليها النقد العربي القديم أسماء عدة، منها: النسخ، والانتحال، والإغارة، والغصب، والاجتلاب، وشاهدها قول طرفة بن العبد:

وقوفا بها، صحبي، علي مطيهم

يقولون لا تهلك أسى، وتجلد

فقد أخذه من قول امرئ القيس:

وقوفا بها، صحبي، علي مطيهم

يقولون: لا تهلك أسى، وتجمل

ونجد أن هذا النوع من السرقات يحقق أعلى مستوى من التناصية،

من ناحية وضوح عملية الانتحال، أو السرقة، إذ إن بيت امرئ القيس حاضر، وبشكل كامل في بيت طرفة ما عدا كلمة «تجلد»، التي هي نفسها حاضرة بشكل محرّف: تجمّل - تجلد. ولعل هذا ما نجده مطابقا لما تحدثت عنه جوليا كرستيفا من الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر، كما يشكل هذا النوع من السرقات أيضا، المرتبة الثانية من التناصية عند جيرار جينيت، بوصفها اقتباسا حرفيا غير منصص.

2 - السرقات المعنوية:

وهي أخذ المعنى من دون اللفظ، ولها أسماء كثيرة، منها: الإلمام، والاختلاس، وذلك كقول أبي نواس:

ملك، تصور في القلوب مثاله
فكأنه لم يخل منه مكان

فقد اختلسه من قول كثيّر:

أريد لأنسى ذكرها، فكأنما
تمثل لي ليلى بكل سبيل

وربما كان النقد العربي القديم مغاليا في عد هذا النوع من العلاقات التنصية سرقة، إذ ليس هنالك من حضور معنوي واضح وقوي لبيت كثيّر في بيت أبي نواس، حتى نتهم أبا نواس بالسرقة المعنوي، وإنما هناك إلماحة بعيدة تشير رلى علاقة بين النصين، ولعل هذا النوع من السرقات، يندرج في إطار ما نسميه بالتناص الامتصاصي، حيث يمتص الشاعر معنى النص الغائب ويتشربه، ويعيد صياغته من جديد، من دون أن يكون هناك من حضور لفظي واضح للنص الغائب في النص الحاضر.

3 - السرقات اللفظية:

وهي أخذ بعض اللفظ أو كله، ولها أنواع كثيرة، منها: الاهتدام، والالتقاط، والتلفيق، وذلك كقول الشاعر:

وكنت كذي رجلين، رجل صحيحة
ورجل، رمت فيها يد الحدثان

فقد أخذ كثيّر صدر هذا البيت، وقسما من عجزه، فقال:

«وكنت كذي رجلين، رجل صحيحة»
ورجل، رمى فيها الزمان، فشلت

والمحلل لهذا النوع من السرقات، يجد أنها ليست لفظية فقط، وإنما هي معنوية أيضا، فمعنى البيتين واحد، ولذا لا يمكن تصنيفها ضمن السرقات اللفظية فحسب. وهذا النوع من العلاقات التناصية، التي تقوم على حضور لفظي محرّف، نجده لدى جيرار جينيت، تحت اسم (الاتساعية النصية) التي توحّد بين نصين: أحدهما منحسر، وهو النص الغائب أو المستحضر، وثانيهما متسع، وهو النص الحاضر أو المستحضر. ونحن نفضّل إدراج هذا النوع من السرقات ضمن ما أسميناه بالتناص الاقتباسي المحور، حيث يرد النص الغائب في النص الحاضر بشكل محرّف، فيه تغيير، إما بحذف أو إضافة.

4 ـ السرقات التي تقوم على الموازنة أو العكس:

أ. الموازنة. وذلك كقول كثير:

تقول: مرضنا، فما عدتنا

وكيف يعود مريض مريضا؟

فقد وازن في عجز البيت قول النابغة التغلبي:

بخلنا، لبخلك، قد تعلمين

وكيف يعيب بخيل بخيلا؟

ب ـ العكس. وذلك كقول الشاعر:

سود الوجوه، لئيمة أحسابهم

فطس الأنوف، من الطراز الآخر

فقد عكس فيه قول حسان بن ثابت:

بيض الوجوه، كريمة أحسابهم

شم الأنوف، من الطراز الأول

وتماثل الموازنة ما أطلق عليه جيرار جينيت (المحاكاة)، حيث يستوحي المبدع أسلوب غيره، فيقيم عليه نصه من دون أن يستخدم عباراته نفسها. أما النوع الثاني (العكس) فيماثل ما أطلق عليه تودوروف (المحاكاة الساخرة)، حيث يستوحي المبدع أسلوب غيره، ليقيم عليه معنى مغايرا ومناقضا للمعنى السابق. ونحن نرى أنه من الأجدر تصنيف هذا النوع من السرقات ضمن ما نسميه (التناص الأسلوبي)، بغض النظر عن هدف المبدع من محاكاة الأسلوب السابق، سواء أكان للحط منه، أم للرفع من شأنه.

د ـ وأما المعارضة والمناقضة: فتنتميان إلى التناصية، بوصف الأولى محاكاة، والثانية محاكاة ساخرة، إذ يسير النص الشعري المعارض في خطي نص آخر معارض.

والمعارضة: أن ينظم شاعر قصيدة، أو مقطوعة يحتذي فيها نصا لشاعر آخر، ينسج على منواله، ولابد من التقاء النصين (المحتذي والمحتذى) في الوزن الروي والقافية، وأن يتحدافي الموضوع، أو في جزء منه. وفي (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) نجد تعريف المعارضة على الشكل التالي: «المعارضة أن يحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر، محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته، مثال ذلك: نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي، بالنسبة لبردة البوصيري». والمناقشة نوع من المعارضة، ولكنها تختلف عنها، في أن الشاعر اللاحق المناقض يحاول فيها تثبيت مقولة مخالفة لما قاله الشاعر السابق.

وللمعارضة والمناقضة تاريخ عريق في الشعر العربي، قديمه وحديثه. فقد امتلأت دواوين الشعراء القدامى والمحدثين بالقصائد المعارضة والمناقضة. وقد حظيت لامية كعب بن زهير، في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، بمعارضات كثيرة، من أشهرها معارضة البوصيري المسماة (البردة)، ومن أشهر المعارضات الشعرية معارضة شوقي لسينية البحتري، والتي مطلعها:

اختلاف النهار والليل ينسي

اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

وأما المناقضات الشعرية، فمن أشهرها قصيدة جرير التي يناقض فيها لامية الأخطل، والتي مطلعها:

ودع أمامة حان منك رحيل

إن الوداع من الحبيب قليل

إن المعارضة والمناقضة تحققان مفهوم التناص من خلال الإطار أو الشكل الخارجي، ومن خلال البناء الهيكلي لهما، الذي يستوحي النص المعارض أو المناقض. وذلك إما بالاعتماد على الجانب الإيقاعي منه كالوزن الشعري، أو بالاعتماد على الجانب الصوتي، كالقافية والروي، وإما بتكرار بعض ألفاظه وجرسها الموسيقي. وعلى هذا فإن هذين المصطلحين، المعارضة والمناقضة، يمكن أن يصنفا في النقد المعاصر ضمن ما أسميناه بالتناص الأسلوبي.

ويمكن أن نسجل بعض الملاحظات، حول فهم النقاد العرب القدامى للعلاقات التناصية، وممارستهم لها:

1 ـ تداخل بعض تلك المصطلحات وتعددها، وعدم وجود ضوابط دقيقة تفرّق بين مصطلح وآخر، إذ إن مصطلحات السرقة وحدها كثيرة جدا، ومعظم هذه المصطلحات يندرج في إطار معظمها الآخر، كما إن تقسيم هذه المصطلحات إلى معنوية، ولفظية، وتامة، في معظمه، تقسيم غير دقيق، وغير واضح من الناحية التطبيقية.

2 ـ كان الميزان الذي يحدد العلاقات التناصية بين النصوص (سواء أكانت اقتباسا، أم تضمينا، أم سرقة، أم معارضة..) قائما على تمييز الجيد من الرديئ، وتحديد الأفضلية، والسبق بين الشعراء. وكان الهدف من دراسة تلك العلاقات، الارتقاء بالشعر، وتحقيق أكبر قدر من الجودة، والابتعاد عن مواطن الرداءة، وهذا يعني اهتمام النقد العربي القديم، بدراسة تلك العلاقات التناصية، من جانب بلاغي صرف.

3 ـ لم يدرس النقد العربي القديم تلك العلاقات القائمة بين النصوص، بوصفها ظاهرة فنية، لها أهداف، ووظائف محددة، بل بوصفها أداة تزيينية وترفيهية، مهمتها إبراز قدرة الشاعر على التلاعب بالصياغة الشعرية، وإتيانه بما لم يأت به غيره. وربما لهذا السبب لن نلوم النقد العربي القديم، في هذه النقطة، إذ إن النقد يدرس ما هو كائن، أو موجود فعلا، وليس مطالبا بدراسة ما لم يكن، فإذا كانت أهداف الشعر وغاياته مختلفة في عصرنا الحاضر، عن الأهداف القديمة، فإننا لن نطالب النقد العربي القديم، باتخاذ مقاييسنا النقدية الجديدة أساسا في الحكم على الشعر القديم.

ألمانيا
فكر وفن
العدد رقم 20
1 يونيو 1972

ألسوريالية قبل السوريالية

بقلم آدونيس

أتحدث هنا، عن السوريالية باسمها العربي؛ أقصد التصوف بتداعياته الكثيرة: السكر، الوجد، الاشراق، الانخطاف، خرق العادة، الغيب. فالتصوف تخييلية، او سوريالية، تعني، بشكل عام، تجاوز الواقع الى ما فوقه، والمرئي الى الغيبي. وهي تعني أن ايامنا التأريخية الظاهرة ليست آلا غلافاً لايامنا الثانية الباطنة، وأن هناك زمناً روحياً إخر وراء الزمن الرياضي، وعالما خفياً آخر وراء عالمنا الظاهر. فما نسميه الحياة الجارية ليس إلا الجزء الباهت اليسير من الحياة.

وقد نمت التصوفية أو التخييلية، مع تحجر الحياة العربية — قيماً ومقاييس ومبادئ. أقول نمت لأشير الى أنها كامنة في طبيعة العربي، فهي عنده شبه فطرية، بينما هي، عند الاوروبي نظرية واكتساب.

الحياة الاوروبية، مدينة اولا. وكل شيء في المدينة الأوروبية مرسوم، محصور، ضيق. يعوزها بعد اللانهاية. هذا المظهر الخارجي ينعكس في البنيان الداخلي: فالإنسان الاوروبي منطق، عقلاني يعوزه بعد اللانهاية.

الحياة العربية ريف، أولا. وكل شيء في الريف متسع، رحب، بلا حدود. الارض تمتزج بالهواء، حتى ليخيل كأنها تتصل بالسماء، اوكأنها امتداد للبحر. هذا الخارج الطبيعي ينعكس في الداخل الانساني: اللانهاية في الخارج تصير لا نهاية في الداخل. العربي لذلك مسكون باللانهاية، بما وراء الارض، بالغيب. المعلوم عنده عتبة لغير المعلوم. يتطلع دائما الى الأبعد، الأكثر غيباً. وتتشرد روحه في اقاليم الغيب، ويحيا مشدوداً الى الجانب الخفي الآخر من هذا العالم.

هكذا تنشأ السوريالية، عنده، عفويا. وتنشأ عند الاوروبي بحثاً، أو بحكم الحاجة أو التعويض؛ تنشأ بطريقة صنعية.

الاوروبي يثور على حدوده وثباته ونظامه وخضوعه، ويتطلع الى ما يخلصه. والعربي ينزلق خفيفا من اتساعه وتغيره وفرديته في الواقع إلى مدى آخر أكثر اتساعاً وتغيرا وفرادة. ونشهد النشوة العربية مقابل الخنقة الاوروبية، والنخوة مقابل الانكماش. العربي موجود خارج ذاته لشدة حضوره فيها، والاوروبي ضائع خارج ذاته لشدة انكماشه فيها.

أرض العربي فطرة ونبوة. أرض الاوروبي تطور وصناعة. ويتحدث العربي مع الله، وجها لوجه، ويتحدث الاوروبي مع غيب هبط وصار نسخة ثانية. ثم يأخذ يفلسفه ويعقلنه حتى يجمد.

وكانت التصوفية العربية، في نموها، رفضاً للعقل والمنطق وامتدادهما في قوانين ومؤسسات وأنظمة. كانت دعوة عودة الى الأصول، الى الحياة الأولى والفكر الاول.

فالحدس الصوفي او التخييلي هو، اذن، قفزة فيما وراء العقل والمنطق. انه حركة تتجاوز التصورات العقلية والافكار المجردة المنطقية، لتتحد مع تيار الحياة ودفعته الخالقة.

هكذا لا يعود امام التصوفي أي حاجز. تصبح الطبيعة بين يديه كائناً ليناً يسمع ويستجيب. فهو يتحدث مع الحجر، ويمتطي الهواء، ويسير على الموج. والطبيعة مثله: حنين، ونداء، ونشوة. تحلم وتغني وتفرح. انها انسان على طريقتها.

من هنا لا يقدم لنا التصوفي افكارا، بقدر ما يقدم لنا مناخاً من الحالات والمقامات. وهو لا يصور ولا يسرد، بل يوقظ الأسرار النائمة في الأشياء حولنا، ويحركها لكي تتفتح وتقبل نحونا.

فالتصوفية، من حيث أنها موقف، تشويش لنظام العالم الظاهر وتشويش للحواس. وهي من حيث أنها تعبير، تشويش للكلمة ونظامها. هنا وهناك تغير المعنى والصورة والدلالة. وهذا يعني أن التصوفي لم يكن يقيم بينه وبين الاشياء صلات عقلية او منطقية. فالطبيعة عنده ليست عقلا، وانما هي غابة رموز.

*) نشرت هذه الكلمة، اولاً، في مجلة «الوعي» الباكستانية، وننشرها هنا، وقد أدخل عليها كاتبها بعض التعديلات.

وليس العنف غير العادى الذى جابهت به التصوفية عناصر التحجر والجمود فى الحياة العربية، الا دليلا على أنها كانت عودة الى الاصول غير عادية — لا تريد أن تتجاوز نظام العقل وحسب، وانما تريد ان تتجاوز كذلك نظام الحياة.

ومعنى هذا، فى لغة الحرية الحديثة، أن التصوفية كانت محاولة انعتاق من قيود الواقع فى اتجاه هائم الى ما وراء الواقع. كانت محاولة للتحرر الانسانى الكامل. ومن هنا كانت احد امرين: إما شعوذة او مروقا، بالنسبة الى من ينظر اليها من خارج ببرودة المنطق والعقل، واما كشفا روحيا خارقا، بالنسبة الى من ينظر اليها من داخل.

تنطلق التصوفية، اذن، من رفض الحدود فى الزمان والمكان، أى من رفض الوضع الانسانى. وهذا هو منطلق السوريالية، والرومنطيقية الى حد. لذلك يحيا التصوفى فى التخييل وعالم المخيلة، ويقابلهما عند السوريالى الحلم وعالم الحلم، ويحيا فى العشق، ويقابله عند السوريالى الحب، ويحيا فى العجب المدهش ويقابله عند السوريالى ما يسميه بريتون بالمصادفة الموضوعية المحيرة، ويحيا فى الجذب والانخطاف، ويقابلهما عند السوريالى تشويش الحواس.

وكما حاول السورياليون ان يرتادوا ريادة منهجية مناطق بعيدة فى الفكر ولجأوا الى الكتابة الآلية، فان التصوفيين سكبوا فى حالات نشوتهم كل ما يمكن أن يختبئ فى وجداناتهم، وذلك بوساطة الاملاء او الفيض الربانى.

وليس فى التصوفية شئ مجانى، لأنها بحث مهم ودعوة الى تجاوز العالم. السريالية، كذلك، عدوة المجانية — لانها بحث مهم، وعودتها الى الينابيع تلبى الحاجة عندها الى تغيير الحياة.

والتصوفية تعال يتخطى الجزئى الى الكلى. وكذلك السوريالية، فهى اذ تصهر الواقع فى الخيال تريد ان تبلغ الكلية، أن تحقق تعالياً من نوع ما، فى سبيل ان تصل الى الجوهر.

والتصوفية، من هذه الناحية، تحول وصعود دائمان، عبر تهدم الاشكال العادية، فى اقاليم الروح العليا واشكالها الغيبية غير العادية، من أجل اتحاد او اتصال تسميه السوريالية تواصلا بين الانسان والوجود، أعمق واغنى وأشمل. وبهذا تتم الوحدة بين الواقع والممكن، الزمنى وما فوق الزمنى، والشئ والخيال.

والتصوفية، من هذه الشرفة، شأن السوريالية، محاولة لتخطى الثنائية المادية — الروحية، الواقعية — المثالية، نحو تركيب وجودى آخر، تتوحد فيه حيوية الاشراق او المعرفة، بحيوية الابداع او العمل.

وفى هذا ما يوضح التوتر الخارق فى حياة التصوفى بين الاطراف الحسية والاطراف غير الحسية، وهو نفسه التوتر عند السرياليين بين السحر وطقوسه الخفية من جهة، والمادية الماركسية الفرويدية من جهة ثانية.

غير ان التصوفية وصلت فى تجربتها الى اطراف لم تصل اليها السوريالية. كانت أكثر استقصاء وأغنى.

فقد قصرت السوريالية بحثها على ما هو فوق العادة، بينما التصوفية تجاوزت ما فوق العادة الى ما فوق الطبيعة.

والسريالية تجريبية تعبيرية اكثر منها حياتية. بينما التصوفية تجريبية تعبيرية وحياتية — اتحدت فيها الشهادة، بالموت مع الشهادة بالنطق.

وظلت السريالية محدودة، متناقضة. فمن يريد ان يتجاوز مظهر العالم الى جوهره، اى مادته الى روحه، عليه ان يعطى الاولية للروح على المادة، وهذا ما لم تفعله السوريالية، بل على العكس بقيت مشدودة الى الظاهر المادى، بمختلف مستوياته.

والتصوفية، على العكس، تمنح الأولية، فيما تتجاوز العالم، للروح. ولهذا يجعل المتصوف من الجسد كياناً لينا كالصوت والكلمة والموسيقى والماء والهواء — علامة الهيام وامكان الانصهار والذوبان فى اثير العالم. فجسد الصوفى شكل آخر لصوته ولغته.

وقد ظلت السوريالية محاولة لتخطى تناقضات الفكر، مع أنها طالبت بتغيير الحياة أو العالم، بينما التصوف محاولة لتخطى تناقضات الفكر والحياة معا — فهو طريقة للخلاص من الوضع الانسانى، أى بشارة بنهاية هذا الانسان، من اجل ولادة انسان آخر. هذا الإنسان الآخر هو الطاقة الإبداعية الصافية فى الوجود. هو الانسان الكامل، وهو الغيب، كذلك، بوجه ما. ولا يغير من الحقيقة شيئاً أن تسمى التصوفية هذا الغيب، أحياناً، الله. فالله، فى التصوفية، هو قوة التعالى والابداع، هو الحياة الثانية الكامنة وراء حياتنا الظاهرة. وكمال الانسان أن يصير هو وهذه الحياة الثانية واحداً — أن يخرق العادة، ويتحد بقوة الحياة، ليصير تعاليا خالصا، وابداعا محضا. وينسلخ من نفسه، كما يعبر ابو يزيد البسطامى، لا لكى يضيع عنها، بل لكى يجدها ويجد حضوره فيها — أعنى فى ذلك العالم الآخر — مرددا قول البسطامى: «انسلخت من نفسى كما تنسلخ الحية من جلدها، ثم نظرت إلى ذاتى، فاذا أنا هو».



برتز بومجارتن Fritz Baumgarten: منظر جانبي (من مواليد ١٩٢٩، يعيش حاليا في ميونخ)
اعارت لنا كليشيه هذه اللوحة شاكرة دار نشر Karl Thiemig بميونخ.



السياق الثقافي بين أرسطو وابن رشد

مشكلة تلخيص كتاب الشعر

عبدالله إبراهيم

1

تلخيص ابن رشد لكتاب «فن الشعر» لأرسطو، بالنسبة للمهتمين بنظرية الأدب، مشكلة كبيرة، مشكلة تتمثل في محاولة ابن رشد نقل أنواع أدبية نشأت في سياق ثقافي مخصوص إلى سياق آخر مختلف لم يعرف تلك الأنواع، وهي محاولة لم توفّق فيما نرى؛ لأنه لم يكن على بيّنة من طبيعة تلك الأنواع، وخصائصها الفنية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الأمر، إنما تخطّاه إلى إيجاد مماثلة بين (اغراض) شعرية عربية و(أنواع) أدبية يونانية، وذلك يكشف أن ابن رشد لم يأخذ في الاعتبار السياقات المختلفة بين الثقافتين العربية واليونانية، ولم يلتفت إلى التباين بين (موضوعات) الشعر عند العرب و(أنواعه) عند اليونان. ومعلوم أن ابن رشد تعامل مع كتاب «فن الشعر» كجزء مكمّل للمنطق الأرسطي، وهذا يدلّ على أنه رأى إمكانية أن يندرج في الثقافة العربية، كما اندرجت الفلسفة والمنطق الأرسطيين من قبل. والحق فإذا كان العرب قد نجحوا، إلى درجة ما، في ترجمة التراث الأرسطي الفلسفي والمنطقي وشرحه وتلخيصه، وأدخلوه في نسيج الثقافات العربية العقلية، فإنهم لم ينجحوا لا في ترجمة كتاب الشعر، ولا في شرحه وتلخيصه، فكتاب أرسطو كتاب مقيّد بالمحضن الأدبي اليوناني، وهو مختلف عن الفلسفة والمنطق القائمين على جملة من المفاهيم والبراهين المجردة أو شبه المجرّدة.ولعل عدم مراعاة هذا الأمر هو الذي أوقع الالتباس في ذلك.لم تهضم الثقافة العربية مقاصد هذا الكتاب، فظل غريبا عنها، كما ظلت غريبة عنه، ولم تثمر معرفيا محاولات بعض النقاد القدماء في ذلك.

* أكاديمي وناقد من العراق.

ان كتاب «فن الشعر» مازال الكتاب الأكثر أهمية في مجال نظرية الأدب: فقد ظلّ التصور الذي أقامه أرسطو للأنواع الأدبية، استناداً إلى مفهوم المحاكاة، طوال أكثر من ألفي سنة، مولّداً لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع، فالكتاب المذكور وجّه الدراسات الخاصة بالتجنيس الأدبي منذ ظهوره إلى الآن. والأنواع الأدبية حسب التصور الأرسطي تختلف باختلاف كل من:

١. وسائل المحاكاة، وهي: اللغة والإيقاع والانسجام.
٢. مضمون المحاكاة، ويكون إما نبيلا أو رذيلا، أي تصوير الناس بأفضل مما هم عليه أو تصويرهم بأدنى مما هم عليه.
٣. أسلوب المحاكاة، ويكون إما بسرد يستعين بضمير الغائب، أو بسرد يستعين بضمير المتكلّم، أو بحوار بين الشخصيات التي تقوم بتمثيل الأحداث.

فالملحمة تكون وسيلة المحاكاة فيها اللغة، ومضمونها نبيل، وصيغتها موضوعية. أما الشعر الغنائي فوسيلته اللغة والإيقاع، ومضمونه نبيل، وصيغته مباشرة، فيما الشعر الدرامي يكون إما مأساة، ووسيلتها اللغة، ومضمونها نبيل، وأسلوبها حواري، أو ملهاة، وتماثل المأساة إلا أن مضمونها رذيل.

بيّن هيغل الخصائص التي تميز الأنواع الشعرية الغنائية والدرامية والملحمية، وكشف الصلة التي تربط فيما بينها، فقال: إن الشعر الغنائي «يشتمل على مواقف محددة تستطيع الذات الغنائية أن تقتبس من مضمونها عددا وفيرا من العناصر لتؤالف بينها وبين مشاعرها وعواطفها» أما الشعر التمثيلي فيقدّم «الشخصيات وتطور عملها في واقعيتها الحية، فيغيب بالتالي وصف الأماكن والمظهر الخارجي للأشخاص وطبيعة الحدث بما هو كذلك، وتوضع الشدة الرئيسية على الدوافع والغايات الداخلية التي تحفّز وتحدد الأعمال الفردية» أما الشعر الملحمي، فيتسع المجال ليس للواقع القومي فحسب، إنما «للظروف والوقائع الخارجية والداخلية، بحيث يمكن القول إنه يشمل كلية ما يؤلف حياة البشر الشعرية» وانتهى هيغل إلى القول بأن «المادة الغنائية والتمثيلية ليست غائبة كل الغياب عن الشعر الملحمي»[١].

هذا الربط الذي كشفه هيغل بين الأنواع الشعرية مهم في سياق حديثنا عن كيفية تلقّي الثقافة العربية كتابس «فن الشعر» والكيفية التي لخّص فيها ابن رشد متن الكتاب، ذلك أن ترجمة الكتاب وشروحه وتلخيصاته ستتخطّى كثيرا مما مرّ ذكره، فلا نجد ذكرا لكثير مما ورد في الأصل اليوناني للكتاب.

2

لم يعرف كتاب «فن الشعر» لأرسطو ترجمة دقيقة في الثقافة العربية القديمة، فترجمة أبي بشر متّى بن يونس القنّائي كانت حرفية وبعيدة عن روح الكتاب، ولم تقترب إلى هدفه ولا سياقاته، وجارت على مفاهيمه الكبرى التي تعتبر الأساس الذي أقام أرسطو تصنيفه للأنواع الأدبية عليها، وقد احتج القدماء والمحدثون على كل ذلك. وقامت الشروح والتلخيصات من أجل تخطّي عثرات الترجمة، لكنها، في الغالب، لم تفلح في ذلك، بداية من الفارابي، ثم ابن سينا، وأخيراً ابن رشد، ظل الكتاب عسيرا على الهضم، ولم يندرج في سياق الفكر النقدي العربي، كما حصل لكتب أرسطو الأخرى التي اندمجت في سياق الفكر العقلي. لم يترجم أبو بشر متّى الكتاب عن اليونانية التي لم يكن يعرفها، إنما ترجمه عن لغة وسيطة، عن السريانية، وقد عرفت الترجمات السريانية للموروث الأرسطي بـ «الحرفية المسرفة»[٢]. فغاب الأسلوب العربي السليم عن الترجمة، التي جاءت بـ «معنى مستغلق أو لفظ قلق، أو عبارة ملتوية، أو تفكير متناقض»[٣]. وتتبّع شكري محمد عيّاد سقطات الترجمة في مفرداتها وتراكيبها، وكشف تفاصيل ذلك، وانتهى إلى أنها في عمومها «تلوذ بالحرفية من الدلالة على معنى محدّد، وبذلك تظل مفتوحة لشتّى التأويلات التي يمكن أن يحملها عليها القارئ، وربما انضم إلى هذه الحرفية خطأ في قراءة النص الأصلي أو فهمه، فتكون مظنّة البعد عن الأفكار الأرسطية، وانقطاع

الصلة بها أظهر وأغلب»(٤).

كانت هذه الترجمة مثار سخط عبد الفتاح كيليطو الذي وصفها بأنها «ركيكة منفرة، وكلامها يكاد يكون شبيهاً بهذيان المخمورين الموسوسين»(٥). وهو أمر لفت انتباه القدماء منذ وقت مبكر، إذ قرّر أبو حيان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة» أن متّى بن يونس كان يملي وهو «سكران لا يعقل» (٦). ومع أن هذا الموقف يكشف نوعا من العزوف عن اللغة المنطقية الدقيقة التي بدأت تعزو الثقافة العربية آنذاك، تلك الثقافة التي اعتادت الأساليب البيانية المرسلة، لكن التدقيق في ما ترجمه متّى يرجّح وجهة نظر التوحيدي، على ألا تتوارى النبرة الهجائية في خطاب التوحيدي. وترجمة الكتاب بهذه الصورة المثيرة للاستياء لم تكن غريبة، عن ترجمات أرسطو الأخرى إلى العربية، فقد اتهم صاحب «كشف الظنون» مترجمي أرسطو بالتحريف والتبديل(٧).

لم يُعرف عن متّى بن يونس القنّائي كونه أديباً، بالمعنى الذي يمكن استخلاصه من دلالة «الأديب» في العربية، فقد شغل بالمنطق، وكما يقول ابن النديم فإليه «انتهت رياسة المنطقيين في عصره» (٨) وذلك في العقود الأولى من القرن الرابع الهجري.شُغل بالمنطق وتفسيره، ولهذا يسخر منه السيرافي في المناظرة التي يوردها التوحيدي، في «الإمتاع والمؤانسةس ويتهمه بأنه لا يعرف اليونانية، وجاهل في علم الشعر، بل إنه شكّك بمعرفته بالعربية، واتهمه بأنه يُزري بها، وهو يشرح كتب أرسطو(٩). فكيف الأمر في حالة ترجمتها إلى العربية!. والواقع فقد تعرّض كثير من آل قنّائي للطعن والتشهير، جار عليهم، فيما يبدو «دير قنّي»الذي خلّده أبو نوّاس في خمرياته، وثقافتهم اليونانية، وضعف عربيتهم المباينة للأساليب البيانية العربية الشائعة، ولم يكن ذلك مقتصرا على الهجاء الجارح الذي ذكره التوحيدي، إنما نجد نظيرا له عند ياقوت الحموي(١٠)، والخطيب البغدادي(١١)، والذهبي(١٢) وكلهم يربطون بعض آل القنّائي بمواقف تبدو متطرفة، ومخالفة للتيار الرسمي في اللغة والثقافة والدين. تبدو صورتهم في الأدبيات العالمة معتمة ومنتقصة.لم ينج متّى من ذلك، كان ينظر إليه ضمن سياق خاص مشبع بدونية لاتخفى. ومن المؤكد بأن ذلك شمل بدرجة ما ترجمته لكتاب أرسطو، لكن هذا الموقف الثقافي العام منه، لا يشفع له تخريب الكتاب.

تكشف ترجمة متّى بن يونس للكتاب أشياء كثيرة: إنها مبهمة، ملتوية، متمحّلة، جافة، غامضة، وفيها أخطاء كثيرة، وتفتقر إلى الرفعة الأسلوبية، وتتداخل فيها المقاصد الأرسطية، فلا سبيل إلى فهم أهدافها بصورة كاملة؛ فكثيرا ما استغلق عليه تحليل أرسطو المستنبط من الشعر اليوناني، فكان يلوذ بالموروث الثقافي العربي الذي لا يسعفه في ذلك؛ فترجمته لا توضح الفارق الذي يضعه أرسطو بين المأساة والملحمة، ولا كيف تطورت الأولى من الثانية، ولا معنى قول أرسطو: أن الشعر الذي يقصد به محاكاة الأخيار انتهى إلى صورته الكاملة في الملهاة (الكوميديا) وبخاصة أن القارئ العربي لم تكن لديه فكرة واضحة عن المأساة والملهاة، وسيزداد ذلك القارئ اضطراباً في الفهم حينما يترجم متّى بن يونس المأساة بـ «المديح» والملهاة بـ «الهجاء»(١٣). وسيترتب على ذلك فهم خاطئ لكل المكوّنات الخاصة بالمآسي والملاهي، وبكل الحيثيات التي يبنيها أرسطو لبلورة تصوره عنهما.

يمكن تقريب ذلك الغموض والالتواء والاضطراب بالمقارنة، يترجم متّى بن يونس المأساة بالصورة الآتية «صناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل، التي لها عظم ومداد، في القول النافع، ما خلا كل واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد، وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف، وتنقي وتنظف الذين ينفعلون، ويعمل إمّا لهذا فقول النافع له لحن وإيقاع وصوت (ونغمة) وإمّا لهذا فيجعله أن تستتمّ الأجزاء من غير الأنواع التي بسبب الأوزان، وأيضاً عندما يعدّون أُخَرَ

التي تكون بالصوت والنغمة يأتون بتشبيه ومحاكاة الأمور»[١٤]. أما الملهاة فيترجمها بالصورة الآتية «ومذهب الهجاء هو كما قلنا شيء مستهزأ في باب ما هو قبيح، وهي جزء ومستهزئه وذلك أنّ الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة غير ذات ضغينة ولا فاسدة. مثال ذلك وجه المستهزئ: هو من ساعته بشع قبيح، وهو منكر بلا ضغينة»[١٥].

الترجمة الدقيقة لنصوص أرسطو، تؤدي المعنى بوضوح، وبدلالة مختلفة عما جاء في ترجمة متّى، فشكري محمد عيّاد يترجم التعريفين المذكورين بالصيغة الآتية: «التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع، تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات. وأعني «بالكلام الممتع» ذلك الكلام الذي يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أنّ بعضها الآخر يتم بالغناء»[١٦]. أما الملهاة فهي «محاكاة الأدنياء، ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإن «المضحك» ليس إلا قسماً من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء. اعتبر ذلك بحال القناع الذي يستخدم للإضحاك فإن فيه قُبحاً وتشويهاً، ولكنه لا يسبب ألماً»[١٧].

تتكشّف - عبر المقارنة - التعمية في ترجمة متّى، ليس في الأسلوب المتكلّف الحرفي، فحسب، إنما في مقاصد أرسطو التي يريد إبرازها من خصائص لكل من المأساة والملهاة، الأمر الذي سلب من المفهومين الشهيرين في الآداب اليونانية دلالتهما، فضلّت مبهمة، غائمة، لم تفهم في الثقافة العربية.

كان عبد الرحمن بدوي قد استدرج من سوء فهم وترجمة متّى لكل من المأساة والملهاة وأشياء أخرى كثيرة في كتاب أرسطو نتيجة مهمة، عبر عنها بقوله: لو قدّر لكتاب فن الشعر «أن يفهم على حقيقته، وأن يستثمر ما فيه من موضوعات، وآراء ومبادئ لعُني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي: المأساة والملهاة، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله»[١٨]القول بأن الأدب العربي كان سيتغير في ضوء فهم العرب لقوانين الشعر الإغريقية أمر لا يستقيم مع وجود الآداب القومية التي تنشأ في محاضن ثقافية خاصة، وتتميز بسمات خاصة بها، والواقع فغياب الأنواع الأدبية اليونانية في الأدب العربي، لا ينتقص منه، كما أن خلو الآداب الأخرى من أنواع وأغراض شائعة في الأدب العربي لا يخفض من قيمتها. ولكن لو ترجم كتاب فن الشعر ترجمة دقيقة لتغير تصور العرب القدماء عن الآداب اليونانية نفسها، ولأدركوا التباين بين آدابهم وآداب اليونان، ولتجنبوا كثيرا البحث عن المماثلة المتعسفة بينهما، ولأعطاهم ذلك تصورا أفضل عن خصوصيات آدابهم والآداب الأخرى. بدأ الخطأ إذن بسوء فهم، ثم انتهى بسوء تفسير، وسوء مقارنة. بدأ الخطأ مع متّى بن يونس، ثم استفحل بعد ذلك، واستقر مع ابن رشد.

3

مرّ على معرفة العرب بكتاب أرسطو، قبل ابن رشد، حوالي قرنين ونصف.فقد عرفت الفلسفة الأرسطية، وشاع منطق أرسطو في الثقافة العربية، وعلى الرغم من ذلك فإن كتاب «فن الشعر» لم يستأثر إلا باهتمام الفلاسفة، والشذرات المتناثرة التي تتردد في تضاعيف كتب النقد لا تقيم الدليل على أن الكتاب قد أصبح منشّطاً في النقد القديم.وتفسير كل ذلك هو أن الشرّاح العرب قد أدرجوا الكتاب في صلب فلسفة أرسطو،فكان الكتّاب عندهم جزءاً من منطقه، وهكذا شُرح وفُسّر ضمن الأفق المشبع بمفاهيم المنطق والفلسفة، ولمّا عورضت أمثلته بنماذج من الأدب العربي، كما وقع ذلك في شرح ابن رشد، حدث سوء فهم واضح في مقاصد أرسطو. لم يشرح ابن رشد الكتاب بالطريقة نفسها التي شرح فيها كتاب أرسطو

(ما بعد الطبيعة)، فعمله يتردد بين التلخيص والشرح. وذلك فرض عليه التخلّص من الأمثلة التي أوردها أرسطو للنصوص الأدبية اليونانية، وبها استبدل النصوص العربية من شعر وآيات قرآنية.

من المعروف بالنسبة لشروح ابن رشد وتلخيصاته، أنها أخذت ثلاثة أشكال،هي:تفاسير، وتلخيصات، وجوامع. فطريقته في التفاسير أنه يورد مقاطع من نصوص أرسطو من الترجمة العربية الشائعة، ثم يبادر إلى تفسيرها وشرحها شرحا دقيقا وعميقا، وهو يأخذ في أثناء ذلك مما لديه من تفاسير المفسرين اليونانيين المترجمة إلى العربية، وأحيانا ينتقدها،ثم يبيّن ما أدركه من نص أرسطو،أما في التلخيصات فإنه يورد الكلمات الأولى من نص أرسطو، ثم يشرح بقية المواد بلغته،ويضيف إليها آراءه الشخصية، والمعلومات التي لديه من مصادر الفلاسفة المسلمين بحيث يبدو الأثر بشكل كتاب مستقل، تمتزج فيه أقوال أرسطو بأقوال ابن رشد، ولا يمكن تمييز إحداهما عن الأخرى. أما طريقة ابن رشد في الجوامع فإنه يتحدث دائما عنها بنفسه في الوقت الذي يبين عقائد أرسطو وآراءه، ويأخذ خلال ذلك مما في كتبه الأخرى لبيان وإكمال النص الذي بين يديه، ويضيف إليها من معلوماته[19].

إذا نظرنا في تلخيص ابن رشد لكتاب «فن الشعر» لوجدناه يندرج ضمن الطريقة الثانية. فهو مزيج من تصورات ابن رشد المستنبطة من النص الأرسطي المترجم ترجمة سيئة إلى العربية، كما ذكرنا، وفيه يكشف ابن رشد عدم درايته بالأدب اليوناني الذي جعله أرسطو متناً للتحليل في كتابه، ووثوقه بالترجمة العربية. وذلك قاده إلى توهم العلاقة بين الأغراض الشعرية العربية، وبخاصة المديح والهجاء، والأنواع الخاصة بالشعر المسرحي عند اليونان، وهي المأساة والملهاة. وبالنظر إلى اختلاف الأغراض عن الأنواع باعتبار الأولى موضوعات والثانية أنساق وأبنية فنية، فقد أقام مشابهة مغلوطة بين الاثنين استناداً إلى تفسير ضيق خاص بالوظائف وليس بالسمات الفنية، وبهذا يكون وقع في خطأين الأول: انتزاع تصور نقدي من سياق أدبي وتطبيقه في سياق مختلف، والثاني إخضاع نصوص أدبية تكوّنت في سياق خاص لسياق لا علاقة لها به. إلى ذلك فإن «كل مصطلح يعجز عن فهمه فهو يرده إلى عادة معروفة في الشعر العربي»[20].

جاء تلخيص ابن رشد في سبعة فصول للأصل الأرسطي الذي يتكوّن من سبعة وعشرين فصلاً، كما جاء في ترجمة شكري عيّاد. وباستثناء الفصل الأول المشترك بينهما، فابن رشد اعتبارا من الفصل الثاني يقوم بتلخيص الفصول ودمجها. فالثاني لديه يقابل الثاني والثالث في الأصل، والثالث يقابل الرابع الخامس، والفصل الرابع يقابل الخامس والسادس، والفصل الخامس يقابل الفصول من السابع إلى الحادي عشر، فيما الفصل السادس تلخيص للفصول من الثاني عشر حتى التاسع عشر، وأخيرا فالفصل السابع تلخيص للفصول الأخيرة بداية من الفصل العشرين إلى نهاية كتاب أرسطو. وفي ضوء ذلك تنتفي فكرة الشرح المباشر لتحل محلّها فكرة التلخيص، وبلجوء ابن رشد إلى حذف النصوص اليونانية، واقتراح النصوص العربية، يكون قد تخطى هدفه كشارح إلى معرّف بتصور أرسطو. وفي هذه المهمة لم يحالفه النجاح، كما حالفه في الشروح والتلخيصات الأخرى.

يظهر ترحيل كتاب «فن الشعر» إلى العربية مفارقة يصعب تصديقها، مفارقة تتصل بعدد الأنواع الشعرية، فأرسطو يتحدث عن: الملحمة والمأساة والملهاة والدوثورمب، لكن العدد يتناقص إلى ثلاثة في ترجمة متى بن يونس القنائي، وهي: المديح والهجاء والديثرمبو، ثم ينتهي إلى اثنين عند ابن رشد:المديح والهجاء.هذا التناقص لا يكشف فقط سوء الترجمة والتلخيص، إنما يفضح جهل المترجم والملخّص بالأنواع الشعرية التي يتحدث عنها أرسطو في

كتابه. ويكشف التلخيص عن مفارقة أخرى، لا تقل خطرا عن الأولى، فالنصوص الأدبية اليونانية تتضاءل إلى أن تختفي، فتقدم عن جزء قليل منها خلاصات لا قيمة معرفية لها، وبالمقابل يتزايد عدد النصوص الأدبية والدينية العربية، فيكاد يغصّ الكتاب بها، تزيد الشواهد الشعرية العربية عن مائة بيت، فيما تبلغ الشواهد القرآنية خمسة عشر شاهدا، ويتردد مصطلح «أشعار العرب» وغيره في تضاعيف الكتاب من أوله إلى آخره، وذلك في سياق شرح فن شعري يساء فهم مكوناته، وهو المأساة، فيعامل على أنه المديح.

4

يستند تصور ابن رشد للشعر، في سياق تلخيصه لكتاب أرسطو، إلى ركيزتين: التاريخ والطبائع. التاريخ يتدخّل في ضبط مسار الشعر وتطوره، والطبائع تتدخل في تصنيفه. من الواضح أن ابن رشد في الركيزة الأولى يكشف عن رؤية تاريخية سليمة، فالشعر ظاهرة أدبية/ ثقافية متطورة عبر الزمن، لكنه في الثانية ينقض ذلك التصور، حينما يدخل قضية الطبائع في تصنيف الشعر، فهو يجاري أرسطو، وعموم الفكر القديم القائل بالثنائيات الضدية، فالنفوس تكون بطبعها إما فاضلة أو خسيسة، فالطيبة بطبيعتها تنشئ المديح، والخسيسة بطبيعتها تنشئ الهجاء إذا نشأت الأمة تولّدت فيها صناعة الشعر من حيث إن الأول يأتي منها أولا بجزء يسير، ثم يأتي من بعده بجزء آخر، وهكذا إلى أن تكمل الصناعات الشعرية، وتكمل أيضا أصنافها بحسب استعداد صنف من الناس للالتذاذ أكثر بصنف من أصناف الشعر، مثال ذلك أن النفوس التي هي فاضلة وشريفة بالطبع هي التي تنشئ أولا صناعة المديح-أعني مديح الأفعال الجميلة- والنفوس التي هي أخس من هذه هي التي تنشئ صناعة الهجاء- أعني هجاء الأفعال القبيحة- وإن كان قد يضطر الذي مقصده الهجاء/ للشرار والشرور أن يمدح الأخيار والأفعال الفاضلة، ليكون ظهور الشرور أكثر-أعني إذا ذكرها ثم ذكر بازائها الأفعال القبيحة»[٢١].

يكتنف الإبهام كل المصطلحات التي يقوم عليها كتاب أرسطو، مترجما وملخصا، ففضلا عن الخطأ الجسيم في وضع المديح والهجاء كمقابلين للمأساة والملهاة، فإن العناصر المكونة للمأساة، وهي التي تشكل متن الكتاب، كما هو معروف، تقدّم بغموض لا يقل عن المفهومين المذكورين. يذهب أرسطو إلى أن المأساة تتكون من العناصر الآتية: القصة، الأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر، والغناء، فتتحول عند متّى إلى: الخرافات، والعادات، والمقولة، والاعتقاد، والنظر، والنغمة، ثم تنتهي عند ابن رشد إلى: الأقاويل الخرافية، والعادات، والاعتقادات، والنظر، واللحن. يفهم وجه القصور عند متّى إذا أخذنا بالاعتبار سيادة الروح الحرفية في ترجمته، وقصورها بصورة عامة، ولكن في حالة ابن رشد، وهو مشتغل على فلسفة أرسطو، وملخص لها، وشارح لغوامضها، يصعب فهم الأمر، من ناحيتين: الأولى غياب ذلك في الشعر الذي يعالجه، والثاني اضطراب الفهم. من ذلك تفسيره لعنصر المنظر، وهو أحد مكونات المسرحية المأساوية، فهو لا ينتبه إلى أن شعر المديح يختلف عن الشعر الذي يعالجه أرسطو، فلا تتوفر فيه تلك العناصر، تغيب عنه الحكاية/الأقاويل الخرافية، وتغيب العادات والاعتقادات والمناظر، وربما الألحان. فهذه من مكونات المسرحية. ولعل المفارقة تنبثق من ثنايا الجهل: حينما يحاول ابن رشد تفسير (المنظر) فيشتقّه من السياق الثقافي للفكر العربي بالنسبة له، فيظن أنه (النظر) كما جاء في ترجمة متّى، فيقول بأنه «إبانة عن صواب الاعتقاد» وهو ضرب من الاحتجاج لصواب الاعتقاد الممدوح به، ولما يبحث عمّا يقابله في أشعار العرب، ينتهي إلى أنه لا يوجد إلا في «الأقاويل الشرعية المدحية، فالمديح لا يلائمه الاحتجاج بصواب الاعتقاد، إنما بقول محاك، ذلك أن «صنعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج، والمناظرة،

وبخاصة صناعة المديح»(٢٢).

ويلاحظ ابن رشد نقصا في كتاب أرسطو، لكنه يعزو ذلك إلى الترجمة وليس إلى الأصل، والنقص كما هو معروف متصل بمعالجة أرسطو للملهاة، لكن ابن رشد لا يجد النقص معيبا، فالتحليل الخاص بالمأساة، وعند ابن رشد بالمديح، يكفي إذا فهم بضده «الذي نقص مما هو مشترك هو التكلّم في صناعة الهجاء، لكن يشبه أن يكون الوقوف على ذلك يقرب من الأشياء التي قيلت في باب المديح إذ كانت الأضداد يعرف بعضها من بعض»(٢٣) لن تصرف هذه الملاحظة القصد غير المباشر الذي تحمله في طياتها. إنها تؤكد أن ابن رشد يعتبر المديح هو الأصل، ومنه تشتق قواعد الشعر، وبالنظر إلى أن الجزء الخاص بالهجاء لم يترجم، كما تخيّل هو، فيكفي قلب الدوار، فكل المعايير تستبدل بنقائضها لتكون صالحة، المديح والهجاء محكومان بعلاقة ضدية، فقلب السنن الخاصة بالمديح، يؤدي إلى إظهار سنن الهجاء المخفية في كتاب أرسطو.

اعتبر كيليطو شرح ابن رشد لكتاب أرسطو شائنا فاضحا، فابن رشد الذي كان يطمح إلى الوفاء التام لأرسطو، قد خانه هذه المرة، فشوّه أفكاره، بلا تعمّد طبعا، ومن دون أن يفطن إلى ذلك لحظة. إنه بمجمل القول شرح يستعصي على القراءة، لا نفع يُتوخّى منه لمن يريد الاعتماد عليه لإثراء فهمه لفن الشعر، فلو ضاع كتاب أرسطو هذا، لما تسنّى تمثّل موضوعه وتصوّر محتواه من خلال ابن رشد. بل أكثر من ذلك لكي نفهم كلام هذا الأخير، لابد من الرجوع إلى أرسطو، بحيث نجد أنفسنا أمام مفارقة لاشكّ في أنها خطرت ببال العديد من القرّاء: ليس ابن رشد هو الذي يشرح أرسطو، بل إن الثاني هو الذي يشرح الأول(٢٤).

يبرهن تلخيص ابن رشد الخاطئ لأفكار أرسطو في مجال الشعر على قضية مهمة في الأدب، قضية السياقات الثقافية التي تغذي النصوص الأدبية بخصائصها، فالتراسل بين المرجعيات الثقافية والنصوص الأدبية قوي وفاعل في صوغ العناصر الأساسية للمادة الأدبية، وفي ضوء ذلك يكون استحضار السياقات الثقافية ضروريا لكل شرح أو تفسير أو نقد يتوخّى الدقة. في حالة ابن رشد، وسلالة الشرّاح والملخّصين والمترجمين لكتاب «فن الشعر» جرى تغييب للسياق الثقافي اليوناني الذي يشكّل مرجعية مباشرة لكتاب أرسطو، وبه استبدل سياق ثقافي عربي مختلف، أدى بداية من الترجمة الأولى، وانتهاء بتلخيص ابن رشد إلى مبادلة غير صحيحة، لايمكن أن يقبلها الأدب، ولا المجتمع الأدبي العارف، مبادلة في المفاهيم الأساسية، ومبادلة في النصوص التمثيلية لتوافق سياقا مختلفا عن ذلك الذي احتضن الكتاب في الأصل. وتبع ذلك سوء فهم في الوظائف، وفي المماثلة الخاطئة بين أغراض شعرية عربية، وأنواع شعرية يونانية.■

- ألقي هذا البحث في المؤتمر الدولي حول ابن رشد الذي عقد في القاهرة في مايو ٢٠٠٢.

المصادر والمراجع

١.هيغل. فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١، ص١٧٢-١٧٣

٢.أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي، حققه مع ترجمة حديثة، شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ١٧٩

٣.م.ن.ص ص ١٧٩

٤.م.ن.ص ص١٩٠

٥. عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلّم لغتي، بيروت، دار الطليعة،٢٠٠٢ ، ص١١٠

٦.أبوحيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، لجنة الترجمة والتأليف والنشر، ص ج١ ص ١٠٧

٧.مصطفى بن عبدالله (حاجي خليفة)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢ ،ج١ص٥١٠ وص٦٨٣

٨.محمد بن إسحاق النديم، الفهرست ،تحقيق ناهدة عباس عثمان، الدوحة، دار قطري بن الفجاءة، ١٩٨٥ ص٥٣٤

٩.الإمتاع والمؤانسة، ج١ص١١١و١١٦

١٠. ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت،دار الفكر ،ج٢ص٥٢٨

١١.الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد ،بيروت،دار الكتب العلمية، ج٨ص١٣٥و١٣٦

١٢.الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم عرقسوسي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ج١٤ص٢٦٦و٢٣٩

١٣.كتاب أرسطوطاليس في الشعر، انظر دراسة محمد شكري عيّاد الملحقة بالكتاب، ص ١٨٨

١٤. م.ن.ص٤٩

١٥.م.ن.ص٤٥

١٦.م.ن.ص٤٨ ترجمة عياد الملحقة بالمصدر السابق

١٧.م.ن. ص٤٥-٤٦

١٨.أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ،بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣ ،ص٥٦

١٩.كاظم الموسوي البجنوري (مشرف) دائرة المعارف الإسلامية الكبرى،طهران ١٩٩٨ ،ج٣ ص١٣٨

٢٠.كتاب أرسطوطاليس في الشعر ،ص١٦

٢١.ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر ،تحقيق تشارلس بترورت، وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧، ص٦٤

٢٢.م.ن.ص ٧٢

٢٣.م.ن.ص ١٣٢

٢٤.لن تتكلّم لغتي، ص ٤٨

السيرة الذاتية



أيام طه حسين

لا يزال كتاب الأيام لطه حسين يثير عديداً من التساؤلات حول النوع الأدبي الذي ينتمي إليه. ولقد تناولت كثير من الدراسات هذه الإشكالية. ولعل من أبرز هذه الدراسات القيمة، تلك الدراسة التي قدمها **عبدالمحسن طه بدر** في كتابه تطور الرواية العربية الحديثة في مصر[1]، كذلك الدراسة التي قام بها **يحيى عبدالدايم** عن: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث[2] حيث طرح كل منهما إشكالية كتاب «الأيام» وإلى أي مدى ينتمي «الأيام» إلى السيرة الذاتية أو إلى الرواية أو إلى المقال أو إلى البحث الاجتماعي أو إلى أي من الأنواع الأدبية الأخرى. واليوم تطالعنا إمكانية أخرى وجديدة نحاول اختبارها من خلال هذا المقال ألا وهي: إلى أي مدى ينتمي كتاب الأيام؟.. إلى النوع «الأدبي» الجديد والمسمى بـ «قص الطفولة»؟ وربما يتعين علينا في هذا المقال أن نقدم أولا تعريفاً لقص الطفولة لكيلا يفهم من هذه التسمية أننا نعني الأدب المكتوب للأطفال أو قصص الأطفال. وفي هذا الصدد يقدم لنا **جون سالس**[3] و**فيليب لوجون**[4] تعريفين متكاملين لقص الطفولة فيقول الأول: «إن قص الطفولة هو نوع من السرد يقوم به الكاتب محاولا إعادة بناء وإعادة تقديم التكريات الأولى التي شكلت حياة الطفل فهو يختار بدقة من هذه التكريات ومن هذه الأحداث الماضية وأسهم بشكل رئيسي في تشكيل حياة الطفل».

وهنا يضيف **فيليب لوجون** إلى تعريف سالس قائلا: إن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن تقدم للقارئ هذه التكريات أو الأحداث الماضية من حياة الطفل بصوت راو عليم ومحيط بكل شيء omni scient أو من وجهة نظره وإن كان هذا هو ما يطلق عليه **لوجون** قص الطفولة التقليدي والذي يشكل جزءاً من السيرة الذاتية (التي تتناول مراحل العمر المختلفة). بل إن ما يميز قص الطفولة الذي نعنيه هنا شيء أكثر تعقيداً ألا وهو أن يحاول الكاتب أن يخلق وأن يحاكي «صوت» الطفل وأن يجعل له رؤيته الخاصة ولغته الخاصة وأن يعطيه حرية التعبير دون تدخل من الراوي «العليم» وفي هذه الحالة يكون الطفل هو نفسه الراوي الذي يقوم بعملية السرد.

وهذا هو إذن الفرق الرئيسي والأساسي الذي يفرق بين **قص الطفولة التقليدي** والمتمثل في بدايات «السير الذاتية أو «قص الطفولة» الذي أصبح يمثل الآن في الأدب الأوروبي الحديث، نوعاً أدبياً جديداً ومستقلاً عن السيرة الذاتية. حيث انتشر هذا النوع من الكتابة في نهاية القرن ١٩ والقرن ٢٠ في أوروبا وبناء على ذلك فنحن نخلص إلى: أنه كلما توحد الراوي بالطفل من خلال صوته ووجهة نظره. كان هناك قص طفولة. وكلما انفصلت رؤية الراوي وصوته عن الطفل وظهر في هذه الحالة الراوي البالغ. العليم مستقلاً عن الطفل لم يعد هناك قص طفولة بالمعنى الذي قصدناه ولكن قص يتناول سيرة طفل في شكل تقليدي.

ولاختبار الفرضية التي طرحناها في بداية مقالنا، لجأنا إلى تحليل وضعية الراوي داخل النص وتحليل «وجهة النظر» السائدة في النص لأننا نتصور أنها سوف تساعدنا كثيراً في تحديد النوع

بين السيرة الذاتية وقص الطفولة

نهى أبو سديرة

باحثة مصرية ـ جامعة القاهرة

الأدبي الذي ينتمي إليه الجزء الأول من الأيام.

ومصطلح «وجهة النظر» هو ترجمة للتعبير الإنجليزي "Point of view" والذي كان أول من* استخدمه هنري جيمس Henry James في القرن التاسع عشر، ومصطلح «وجهة النظر» يعني في مجال النقد الروائي: «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية». ويعني بشكل أساسي وأكثر تحديداً «منظور الشخصية» سواء أكانت الشخصية، شخصية «الراوي» أو الشخصية الرئيسية داخل العمل في حالة قيامها بدور الراوي، وهنا يطالعنا تساؤل مهم: إذا كان الراوي ذاته هو صاحب «وجهة النظر» فإلى أي مدى يحق له أن يقتحم العالم الخيالي الذي يخلقه ليخاطب القارئ، ويعلق على الأحداث ويبدي رأيه في أمور قد تتصل اتصالاً مباشراً بموضوع الرواية، أو قد لا تتصل بشكل مباشر؟

وهنا يقدم لنا ج. جينيت[٣] التقسيمات المختلفة «لوجهة النظر» والتي تحدد العلاقة بين المؤلف والراوي والشخصية، كما أنها تحدد وضعية الراوي داخل العمل. كذلك وضعية المؤلف والمساحة المتاحة له والتي من خلالها ينفذ إلى النص.

فهناك أولاً: وجهة النظر اللامحدودة واللامتناهية للأحداث وللأماكن وللشخصيات وهي: رؤية الراوي العليم، كلي الحضور أو ما يسميها بويون رؤية من الخلف.

ثانياً: وجهة النظر الداخلية الأحادية ـ المحدودة ـ للشخصية.

أو ما يسمى بالوعي المركزي، وهي رؤية الراوي لشخصية واحدة أو ما يطلق عليها بويون: رؤية مع الشخصية.

ثالثاً: وجهة النظر: الكاميرا: وهي الرؤية المحايدة وتكون من الخارج فهي تقدم لنا وصفاً للأشياء متحرية في ذلك الحياد الكامل ودون تدخل الراوي.

ويطلق عليها أيضاً الرؤية من الخارج.

إن اختيار المؤلف بين وجهات النظر المختلفة وبين هذه الرؤى المختلفة يرجع إلى اختياره درجة معينة من الحميمية والاقتراب من الشخصيات أو اختياره إقامة مسافة ما أو حتى الحيادية بالنسبة للشخصيات، على سبيل المثال فإن وجهة النظر الأولى تعطي الراوي الحق والحرية في اقتحام أعماق الشخصية، ووجهة النظر الثانية تتيح وتسمح للراوي بالاتحاد مع الشخصية والاطلاع على سرائرها والنفاذ إلى أعماقها ولكنها لاتسمح للراوي باقتحام أفكار الشخصيات الأخرى. وفي هذه الحالة تكون الرؤية بالنسبة للشخصيات الأخرى رؤية من الخارج، أما في الحالة الثالثة فإن الراوي لاينفذ إلى «وعي» أي من الشخصيات ويلتزم بالحيادية(حيادية الكاميرا). ويرى G. Genette ونحن نؤيده في أن هذه التصنيفات الثلاثة تعد «نظرية» تماماً إذ أن السرد داخل النص يتعامل مع ويتضمن هذه الرؤى جميعاً (Point de vue variable et multiple) وإن كان ذلك بنسب متفاوتة، وإن هذه الاستخدامات ذات النسب المتفاوتة تؤدي إلى خلق تأثيرات (effet) محددة خاصة بنوع أدبي معين كما أنها مرتبطة بإعطاء جماليات معينة للنص esthétiques وهو

ما ستجده في الجزء الأول من الأيام لطه حسين .

ونبدأ تحليلنا للأيام بطرح التساؤل المهم: من هو صاحب وجهة النظر في الأيام؟ هل هو الراوي أم المؤلف أم الطفل / الصبي؟

إن الجزء الأول من «الأيام» يحتوي بشكل عام «وجهات نظر» متعددة ومختلفة .

غالبًا ما يكون الراوي هو صاحب وجهة النظر المهيمنة في النص وقليلا ما تتحد وجهة نظر الراوي بوجهة نظر الشخصية الرئيسية (الفتى/ الصبي) ونادراً ما تظهر وجهة نظر الطفل مستقلة أو بمعزل عن وجهة نظر وسيطرة الراوي العليم.

وجاء رأي **شكري المبخوت** ليدعم من هذه الملاحظة قائلا:

«ولعل أبرز سمة مميزة لراوي «الأيام» أنه كلي العلم والحضور، فنحن نجده يصاحب البطل كظل له: عايش لحظة ولادة النص (...) إن سلطان الراوي ممتد في الزمان والمكان أما كونه عليماً محيطاً بكل شيء فيبرز في إلمامه بما خفي من مشاعر الصبي (...) فإن الراوي يفضح ما كتم الصبي من أسرار»(٦)

ونحاول في تحليلنا للنص أن نحدد ونبرز المواضع النصية التي تظهر فيها هيمنة الراوي على وجهة نظر الطفل والمواضع الأخرى التي تتحدد فيها وجهة نظر الراوي بوجهة نظر الطفل.

منذ اللحظة الأولى لقراءتنا للأيام يسترعي انتباهنا أن الراوي يحاول إيهام القارئ بأنه منفصل ومستقل عن الشخصية الرئيسية «الطفل» (الصبي) وذلك باستعماله ضمير الغائب . ومنذ

أيــام طــه حــسين

اللحظة الأولى أيضاً يقدم لنا الراوي نفسه في صورة راو عليم بكل شيء حاضر حضوراً كلياً ومطلع على كل شيء حتى وكأنه يسكن شخصية الطفل ويتقمصها بل ويسكن ذاكرته ومشاعره. فهو يعلم ما «يذكره البطل/ الطفل وما «لا يذكره» وما «يكاد يذكره حتى إنه لفتة إلى ذاكرة البطل وعقله الباطن، وهو ما يدل على علم المعرفة المطلق للراوي. «يعلم ما أحس به وجهه الذي تلقى في تلك الوقت هواء فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس» (الأيام ص٣)

كما أنه يعلم ما يحب الصبي وما يكره وفي أي شيء يفكر:

«ثم يذكر أنه كان يحب الخروج من الدار إذا غربت الشمس وتعشى الناس، فيعتمد على قصب هذا السياج مفكراً مغرقاً في التفكير» (الأيام ص٥) .

«كـان يكره أن ينام مكشوف الوجه» (الأيام ص٧) .

ولا يألو الراوي جهداً في أن يؤكد للقارئ علمه بكل شيء ليس في حياة الطفل الحاضرة ولكنه يستشرق المستقبل، مستقبل الصبي وذلك في بداية النص، وقبل أن يتقدم القارئ في القراءة. فهو يؤكد مصاحبته وملازمته البطل منذ

الطفولة وإلى الكهولة ويتضح ذلك حين يأتي بجمل استشرافية:

«فكانت تنتهي إلى فتاة عرفها حين تقدمت به السن» (الأيام ص٤) .

«حرم على نفسه ألواناً من الطعام لم تبح له إلا بعد أن جاوز الخامسة والعشرين» (الأيام ص٢٠) «بدأ بذلك حين سافر إلى أوروبا أول مرة، فتكلف التعب وأبى أن يذهب إلى مائدة السفينة، فكان يحمل إليه الطعام في غرفته. ثم وصل إلى فرنسا فكانت عادته إذا نزل في فندق أو في أسرة أن يحمل إليه الطعام في غرفته (...) ولم يترك هذه العادة إلا حين خطب قرينته، فأخرجته من عادات كثيرة كان قد ألفها» (الأيام ص٢٢) .

ونلاحظ هنا أن هناك تداخلاً في الأزمنة السردية وذلك فيما يتعلق بالوقائع والأحداث ذات الامتداد النفسي الفاعل في حياته، كما يؤكد على وجود الراوي العالم بطفولة الفتى وبمستقبله وما سوف يحدث فيه. وتكون وجهة نظر الراوي هنا منفصلة عن رؤية الصبي ومهيمنة عليها.

يحاول الراوي طوال الوقت أن يوحي للقارئ أن رؤيته تتطابق مع رؤية الطفل وإن كان ذلك لم يمنع كونه مهيمناً على النص وذلك على سبيل المثال من خلال قيامه بالوظيفة التي يطلق عليها الناقد Genette (وظيفة التنظيم) (fonction de régie) أو داخل العمل. فهو يحرص كل الحرص على استخدام أساليب بلاغية مميزة تؤكد وجود راو قادر على استخدام هذه الأساليب البلاغيّة المختلفة والتي تخلق الإيقاع الداخلي للنص. مثال على ذلك استعماله للتقفية التي تسمى في النقد الغربي بـ «anaphore» أو ما يطلق عليه صلاح فضل «تقفية البدايات»(٧) أو ما

تفصل تسميته بـ «اللازمة في أول الكلام»:

«ولم يكن يُقَدِّر أن هذا العرض ضئيل بحيث يستطيع الشاب النشيط أن يثب من إحدى الحافتين فيبلغ الأخرى.

ولم يكن يُقَدِّر أن حياة الناس والحيوان والنبات تتصل من وراء هذه القناة على نحو ما هي من دونها.

ولم يكن يقدر أن الرجل يستطيع أن يعبر هذه القناة ممتلئة دون أن يبلغ الماء إبطيه.

لم يكن يقدر أن الماء ينقطع من حين إلى حين عن هذه القناة. (..)

ولم يكن يقدر هذا كله. (الأيام ص١٩)

أو في الفصل الثامن عشر:

«من ذلك اليوم استقر الحزن العميق في هذه الدار (..)

من ذلك اليوم تعود الشيخ ألا يجلس إلى غدائه ولا إلى عشائه حتى يذكر ابنه (..)

من ذلك اليوم تعودت هذه الأسرة أن تعبر النيل إلى مقر الموتى من حين إلى حين. (..)

من ذلك اليوم تغيرت نفسية صبينا تغيراً تاماً (..)

(الأيام ص١٣٥)

كذلك انتقال الراوي من موضوع إلى آخر دون تمهيد القارئ لهذا الانتقال ودون تقديم لكي يعبر عن رأي خاص به أو لكي يسوق حكمة ما.

أو لكي يقدم بعض التأملات بشأن أحد الموضوعات التي تهمه وهذا ما يقوم به الراوي وهو ما يسميه Genette بالوظيفة «الأيديولوجية» (Fonction Idéologique) فالراوي لايتردد في أن يقتحم عالم النص ليقدم تعليقاً له محاولا إشراك القارئ معه في تفكيره:

«ولكن ذاكرة الأطفال غريبة، أو قل إن ذاكرة الإنسان غريبة حين تحاول استعراض حوادث الطفولة». (الأيام ص١٥).

«إن الدهر قادر على أن يؤلم الناس» (الأيام ص١١٨).



طه حسين

إن الإنسان يظلمه حتى أبوه..» (الأيام ص٣٨)

وهنا يبدو الانفصال بين وجهة نظر الراوي ووجهة نظر الطفل، واضحاً جلياً، فتكون وجهة نظره هي السائدة، وتكاد تختفي وجهة نظر الطفل ويعلو صوت الراوي العليم ويخفت صوت الطفل حتى يختفي في هذه المقاطع.

وتتوالى الأمثلة التي تشير إلى وجود الراوي العليم المسيطر على الشخصية الرئيسية، هذا الصبي، والتي تعد نموذجاً للتفرقة بين «وعي الراوي» البالغ و«وعي الطفل» ونموذجاً للتمييز بين قص الطفولة بمعناه الحديث والنص التقليدي المرتبط بالسيرة الذاتية، وذلك من خلال اهتمام الراوي بقارئه: فهو يقدم له الشرح والتوضيح ليزيل أي لبس أو غموض محتمل، ويظهر ذلك حين يقول: «وكان «سيدنا» قد تعود متى دخل الكتّاب أن يخلع عباءته، أو بعبارة أدق «دفيته»، (الأيام ص٣٠) «وخرج صاحبنا من المنظرة متكئ الرأس مضطرباً يتعثر، ويمشي في طريقه حتى وصل إلى الكرار (والكرار: حجرة في البيوت كانت تدخر فيها ألوان الطعام». (الأيام ص٥٩)

فهو إذن حريص على إيضاح المفاهيم لقارئه، كما أنه لايتردد في أن يسوق الأمثلة أو يستشهد بنماذج مماثلة تتماهى مع حالته، وذلك حين يقوم باستدعاء حادثة تاريخية ليستشهد بها، وهي قصة أبي العلاء المعري:

«وأعانته هذه الحادثة على أن يفهم طوراً من أطوار أبي العلاء حق الفهم، ذلك أن أبا العلاء كان يتستر في أكله حتى على خادمه؟ فقد كان يأكل في نفق (...) فهم صاحبنا هذه الأطوار من حياة أبي العلاء حق الفهم؛ لأنه رأى نفسه فيها». (الأيام ص٣٦).

والمرة الثانية نجد أن هذا الاستشهاد يعبر عن استشراف للمستقبل، فالراوي لم يقرأ أبا العلاء إلا وهو كبير. ومرة أخرى ينفصل «وعي الراوي» البالغ عن وعي الطفل. ليسبق الأحداث ويقدمها للقارئ محطماً بذلك التسلسل الزمني المنطقي للسرد فارضاً بذلك سلطته كراوٍ على النص.

ويؤكد لنا الراوي استقلال وجهة نظره عن وجهة نظر الطفل وذلك حين يرتفع صوت الراوي ضاحكاً وساخراً ومتهكماً من «سيدنا» تارة ومن «العريف» تارة ومن «الأئمة» تارة أخرى.

«وأبدع من هذا كله أن سيدنا كان يرى صوته جميلاً، وما يظن صاحبنا أن الله خلق صوتاً أقبح من صوته. وما قرأ صاحبنا قول الله عز وجل: «إن أنكر الأصوات لصوت الحمير» إلا ذكر سيدنا». الأيام ص٣٢.

«ومنهم هذا الشيخ (...) الذي كان في أول أمره جزاراً» (الأيام ص٨٥).

«ولكن الأئمة! وما أدراك ما الأئمة! وحسبك أن سيدنا لايحفظ منها حرفاً». ص٧٣.

هذه الرؤية الساخرة من الأشياء، الناقدة للبيئة المحيطة بالطفل المتهكمة مما يحدث ومما حدث في ماضي الطفل لاتصدر إلا عن راوٍ بالغ ناضج لديه القدرة على إصدار الأحكام وعلى النقد هادفاً بعد ذلك إلى تغيير الواقع، ومؤكداً في إطار هذا النص ابتعاده عن طفولة الصبي ومعبراً عن وجهة نظره الخاصة.

ومع الفصل الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر يتحقق الانفصال التام بين رؤية الراوي ورؤية الطفل، وذلك حين يلجأ الراوي إلى الاستطراد في حديثه عن مكانة العلماء في القرية والشيوخ وعلم السحر والطلاسم وعقائد الريف. لايكتفي الراوي بتلك الهيمنة على النص وعلى رؤية الطفل، ولكنه لايتوانى ولايتردد في أن يبسط سلطانه على بقية الشخصيات. فهو يتولى نقل وجهة نظر الشخصيات ويورد أفعالهم من خلال سرده للأحداث. وفي هذه الحالة تكون وجهة النظر «من الخارج»، وذلك حين يظل إليها متجهاً واحداً يكون مركزه ومحوره الصبي ويتوجه بعد ذلك لتورد أفعال الشخصيات:

«ولكن فقد أخذ اللقمة بكلتا يديه وغمسها في الطبق المشترك ثم رفعها إلى فمه.

وأما أخوته فأغرقوا في الضحك

وأما أمه فأجهشت بالبكاء.

وأما أبوه فقال في صوت هادئ حزين: ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بني. أما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته».

الأيام ص١٩، ٢٠.

ويرى شكري المبخوت في هذا الصدد أن: «البطل في الأيام قليل الكلام إن لم نقل صموتاً، كما أن الشخصيات الأخرى ظلت خاضعة للراوي فلم يمكنها من الكلام لتتحدث حديثاً يضيء جوانب أخرى من شخصية الصبي»(٩) وقليلاً ما يحاول الراوي أن يتحد بالشخصية الرئيسية (الطفل) وفي هذه الحالة يلجأ إلى «وجهة النظر الداخلية» أو الأحادية (أو الرؤية مع الشخصية) وتكون إذن وجهة نظر الراوي هي وجهة نظر الشخصية.

ويحاول الراوي في هذا المقام أن يتقمص شخصية الطفل أو أن «يسكن» وعيه، فيشعر بما يشعر به الطفل ويطلع على نفسيته ويعلم ما يدور في خلده: «وكان يشعر بأن له من بين هذا العدد الضخم من الشباب والأطفال مكاناً خاصاً يمتاز من مكان أخوته وأخواته» الأيام ص١٧. «فقد أحس أن لغيره من الناس فضلاً عليه (..) وأحس أن أمه تأذن لأخوته وأخواته في أشياء تحظرها عليه». ص١٨.

وظل صاحبنا في مكانه لايفكر في القرآن ولا فيما كان، وإنما يفكر في مقدرة سيدنا على الكذب». ص٦٢.

لعل الطفل يُسر إلى الراوي بما يشعر وربما يفكر، أما الراوي فيخبر القارئ بأسرار الطفل ولايخفي عليه شيئاً، ولكنه لايعطي الطفل/ الشخصية الرئيسية فرصة التعبير عن نفسها ربما من خلال الأسلوب المباشر، فالشخصية تبدو معظم الوقت إن لم يكن كل الوقت «صامتة». ولا يعطي فرصة حتى للقارئ أو التعرف له فرصة الاستنتاج أو التأويل فهو يقدم تفسيراً لكل شيء.

وفي مواضع أخرى يحاول الراوي ثانية أن يتوحد مع الطفل وذلك باستخدامه الأسلوب غير المباشر الحر (style in direct libre) وهو أسلوب يمزج بين الأسلوب المباشر وبين الأسلوب غير المباشر وينتج عنه التحام وانصهار صوت الراوي وصوت البطل (ونقصد هنا صوت الطفل) بحيث يختلط الأمر على القارئ فلا يتمكن من التحديد أو التمييز

بين صوت الراوى وصوت الشخصية، فيظهران وكأنهما شخص واحد.

(...) أكان هنا المكان؟ أكان يؤذيه؟ الحق أنه لايتبين ذلك إلا فى غموض». الأيام ص ١٧.

«ما له لاينطلق لسانه فى الرحلين، وليس بينه وبين السفر إلى القاهرة إلا شهر واحد؟ ألم يكن الشيخ قد أقسم ألا يعود الصبى إلى الكتّاب» الأيام ص ٦٨.

إذن فإن استخدام الأسلوب غير المباشر الحر يتيح للراوى أن يتوحد بالطفل وتكون وجهة النظر هنا داخلية (أى مع الشخصية) ونلاحظ هنا أن وجهة النظر الداخلية تتيح للراوى مرة أخرى السيطرة على البطل (!)

ولعلنا نلاحظ أيضاً من خلال قراءتنا للنص أن هناك دائماً مراوحة بين اختيار الراوى الاتحاد بالشخصية وبين انفصاله عنها وتأكيده على استقلاله عنها وإعلائه بسط سلطانه على النص.

ونادراً ما يعترف الراوى بأنه لايعرف سوى ما يمر إليه الصبى أو ما يتذكر له وأنه لايستطيع أن يطلع على أكثر مما يقوله الصبى فيتنازل مؤقتاً وربما للمرة الأولى عن هيمنته وسيطرته على وعى الصبى «أما أنا فلا أستطيع إلا أن أحدث بما يتذكر الصبى» الأيام ص١٥٩. ونلاحظ هنا استعماله لأول مرة ضمير المتكلم «أنا» وأنه يترك للصبى حرية إطلاعنا على ما يدور بنفسه وهو نادراً ما يفعل ذلك. ويلح الراوى ثانية على أنه يستمد أخباره من البطل: «وقد أقسم لى بعد أنه احتقر العلم منذ ذلك اليوم». الأيام. ص ١٤٤. يتبنى راوى الأيام وجهة نظر أخرى وهى ما سبق أن قدمناها باسم «وجهة النظر. الكاميرا» وهى التى تحاول أن تقدم وصفاً حيادياً للأشياء وللأشخاص، يقدم فى هذه الحالة وصفاً لمشهد محدد وهو فى سبيل ذلك يلتزم الحيادية ويقدم وصفاً دقيقاً فينتقل متدرجاً من جزء إلى جزء، حريصاً على الترتيب والدقة داخل الصورة والتى تشكل المشهد الواحد وهو ما يذكرنا بالوصف الذى كان يقدمه فلوبير فى مدام بوفارى مشهد استعداد الأخ وخروجه لحضور الاحتفالات الدينية: «لبس الفتى الأزهرى ثيابه الجديدة، واتخذ هنا اليوم عمامة خضراء، وألقى على كتفيه شالاً من الكشمير، وأمه تدعو وتتلو التعاويذ، وأبوه يخرج ويدخل جزلان مضطرباً، حتى إذا أتم الفتى من زيه وهيئته ما كان يريد، خرج فإذا فرس ينتظره بالباب، وإذا رجال يحملونه فيضعونه على السرج، وإذا قوم يكتنفونه من يمين ومن شمال، وآخرون يمشون من خلفه، وإذا البنادق تطلق فى الفضاء، وإذا النساء يزغردن...». الأيام ص٧٠.

فالراوى ينتقل من جزئية إلى أخرى فى تسلسل وترتيب وتدرج متحرياً الدقة فى الوصف وهو ما يدل عليه «تقسيم» الجمل وبدايتها بنفس «اللازمة» «وإذا» وذلك لتحديد الانتقال من جزئية إلى أخرى (كما تفعل الكاميرا) داخل المشهد الواحد وهو ما يدل على وجود راو/ مصور دقيق خلف هذه الكاميرا!.

ولعل بعد هذه المحاولة لتحليل «وجهات النظر» المتعددة داخل أيام طه حسين نصل إلى النتيجة التى توصل إليها الناقد Genette وهى أن العمل الأدبى لا يتبنى وجهة نظر واحدة بعينها ولكنه يتضمن «وجهات نظر» متعددة multiple ومتغيرة variable وهو ما يثرى النص الأدبى ويرجع ذلك إلى الاختيارات التى يقوم بها المؤلف لتحقيق تأثيرات جمالية معينة.

كانت وجهة النظر السائدة فى الأيام هى وجهة نظر الراوى البالغ الذى كان يقوم أساساً بعملية السرد واستقلاله عن البطل جعله راوياً عليماً حاضراً حضوراً كلياً باسطاً سلطانه على النص مستبداً بالبطل والقارئ معاً. هو سلطان كشفت عنه الوظائف التى اضطلع بها وهى وظيفة السرد، والتعليق والشرح والتفسير. فهو يتدخل فى الحكاية ويتخذ مواقف ويطلق أحكاماً قيمية ويعبر عن أفكاره الخاصة مستبداً بالقارئ أيضاً فهو يقدم له كل ما يحتاجه من أخبار ولايترك فرصة للاستنتاج أو التأويل.

ولا ننسى أن نشير إلى أن وضعية الراوى تكون مختلفة فى الفصل الأخير (الفصل ٢٠) ويرجع هذا الاختلاف إلى التغيير فى الوضعية السردية، حيث نجد أن هناك شخصاً آخر ينقل عنه الراوى نظرته إلى البطل، وهذا الشخص هو «الابنة». (والفصل العشرون يحتاج إلى تحليل مستفيض نظراً لوجود كثير من الاختلافات المتعلقة بالوضعية السردية).

ونخلص إذن إلى أن الراوى فى الأيام وموضوع السرد (البطل/ الطفل) كائنان منفصلان. وأن لكل واحد منهما ملامح تميزه ووظائف يضطلع بها، ولكل منهما وجهة نظر مختلفة عن الآخر. كما أن الراوى يتحدث والبطل يعيش الأحداث وأحدهما يمثل نسيج الخطاب والآخر يعيش الأحداث ويعرضها لنا من خلال الخطاب، ولكنهما أيضاً متصلان متكاملان فى مواضع أخرى، وذلك لما فرضته السيرة الذاتية من اتحاد ضرورى بين الراوى وبين البطل، وكلما كبر البطل واكتملت شخصيته أصبح قريباً من الراوى إلى حد التطابق.

ونحاول إذن الاجابة عن السؤال الذى طرحناه فى بداية مقالنا لنخلص إلى أن

كتاب «الأيام» لطه حسين ينتمي إلى قص الطفولة في شكله التقليدي حيث إنه قص يقوم به راوٍ بالغ وناضج يحكي فيه طفولته، وعادة ما يكون هذا النوع من القص جزءاً من السيرة الذاتية الكاملة التي تتناول المراحل العمرية المختلفة يليها الجزء الثاني عن مرحلة الشباب، ثم الجزء الثالث عن مرحلة الكهولة. يكون غالباً الراوي البالغ هو الذي يقوم بعملية السرد دون أن يظهر صوت الطفل أو وجهة نظره إلا من خلال صوت الراوي ورؤيته، وعلى الرغم من ذلك نستطيع أن نقول إن كتاب «الأيام» لطه حسين يعد «بداية» موفقة لما سيصبح عليه «قص الطفولة» العربية فيما بعد بمعناه الحديث: وهو قص يقوم بصوت طفل محترماً رؤيته الخاصة جداً ولغته الخاصة وأفكاره وأحاسيسه دون تدخل صارم للراوي البالغ العليم. وهو ما يظهر على سبيل المثال في «ترابها زعفران» لإدوار الخراط وهكذا فقد بدأ طه حسين نوعاً أدبياً جديداً لم تكن ملامحه قد اتضحت بعد من خلال النظريات الفنية. ولعله لم يكن يعلم أنه سيصبح رائداً لهذا النوع الأدبي الجديد والمسمى بـ (قص الطفولة). ■

الهوامش

* طه حسين، الأيام، ط ٦١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٩.

٢ ـ دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.

٣ ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ ١٩٧٦.

٣ ـ Jean SALESSE: "Le Récit d'enfance dans les trois premiers Livres des Mémoires d'outre tombe: in Revue des sciences humaines, no 222 ed, Université de Lille III, 1991, p14.

٤ ـ Philippe Lejeune: Je est un Autre. p. 10

٥ ـ G. Genette, Figures III. Paris, Seuil, 1972.

٦ ـ شكري المبخوت: سيرة الغائب، سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين تونس، دار الجنوبي للنشر، سنة ١٩٩٢. P83/ 84.

٧ ـ صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، رقم ٣٦، يناير سنة ١٩٩٥، ص ١٠٤.

٨ ـ شكري المبخوت، المصدر السابق ص ٨.





الفنان : منير الشعراني

والتسجيلية يقرنها بسعيه الدائب من اجل اعلاء الرسالة الانسانية للمسرح وتوظيف المسرح في خدمة الثورة والتغيير السياسي ــ الاجتماعي ــ الاقتصادي نحو الافضل.

وإن يسعى الفريد فرج من اجل التحديث الواعي والجاد قد اسفر عن اختيار اكثر الأساليب والأشكال جدوى وطواعية لتمجيد الانسان والثورة والاسهام في التحولات الجذرية فجاءت مسرحيته « النار والزيتون » بداية مرحلة في المسرح السياسي وتطويراً طليعياً لأدواته الابداعية في كتابة الدراما واستهلالاً بالغ الاهمية في استيعاب واستلهام نظرية المسرح التسجيلي.

المصادر والهوامش :

(١) د. سمير سرحان « تجارب جديدة في الفن المسرحي » القاهرة ص ٨٩ (فصل : اخراج بيتربروك لمسرحية بيتر فايس « مارصاد » في نيويورك).

(٢) و(٣) مجلة « المسرح » المصرية العدد (٦٩) يناير ١٩٧٠.

(٤) و(٥) مجلة « المسرح والسينما » المصرية العدد (٥) فبراير ١٩٦٨ ، حوار مع الفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح.

(٦) و(٧) و(٨) و(٩) مجلة « المسرح » المصرية العدد (٧٢) مايو ــ يونيو ١٩٧٠ د. لطيفة الزيات : المسرح المصري في شهر ــ ص ١٤ ــ ١٩.

(١٠) د. محمود امين العالم « الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر » دار الآداب ــ بيروت ١٩٧٣ ص ٢٤٥.

(١١) و(١٢) و(١٣) و(١٤) و(١٥) و(١٦) مجلة « المسرح » المصرية العدد (٦٩) يناير ١٩٧٠ نص مسرحية « النار والزيتون ».

(١٧) د. محمود امين العالم « الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر (مصدر سابق).

(١٨) مجلة « المسرح » المصرية العدد (٦٩) يناير ١٩٧٠ نص مسرحية « النار والزيتون » مصدر سابق.

(١٩) و(٢٠) و(٢١) و(٢٢) مجلة « المسرح » المصرية العدد (٧٢) ــ مايو ــ يونيو ١٩٧٠ ــ د. لطيفة الزيات « مسرحية النار والزيتون » مصدر سابق.

(٢٣) و(٢٤) و(٢٥) مجلة « المسرح » المصرية العدد (٦٩) يناير ١٩٧٠ مقدمة مسرحية النار والزيتون.

(٢٦) د. محمود امين العالم « الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر » ــ مصدر سابق.

(٢٧) مجلة « فصول » المجلد الثاني ، العدد الثالث (ابريل ــ يونيو ــ مايو ١٩٨٢ مقالة احمد زكي « المسرح الحي مسرح سيلفي ص ١٤٣ ــ ١٤٩ ».

السيرة الذاتية في الادب العربي

■ ترجمة:
عزيز عمانوئيل كوركيس

يزخر الادب العربي الحديث (شأنه في هذا شأن الآداب الاخرى المعاصرة له) بالمذكرات الشخصية مبينا بذلك ذوق الجمهور القارىء وسوقه لهذا النوع من النتاج الادبي[١] . وعلى ضوء هذه الظاهرة فانه لغريب ان نجد مجرد عدد قليل جدا من التراجم الذاتية ويبدو بأن المصطلح الفني ذاته «ترجمة / سيرة ذاتية صياغة حديثة[٢] ولم يستقر لحد الان نهائيا ، كما لم يستخدمه اي نموذج لهذا الجنس الادبي حسب معلوماتي استخداما كاملا . وهكذا فأن جرجي زيدان ، مؤلف اقدم ترجمة ذاتية (١٩٠٨ ، نشرت بعد ذلك بستين سنة) في هذا القرن ، اشار اليها بـ «سيرة حياتي»[٣] بينما لا يعطي طه حسين اي تصنيف البتة لنتاجه (نشر الجزء الأول منه في ١٩٠٦ ــ ١٩٢٧) . في حين يستخدم سلامة موسى المصطلحين كليهما ، «ترجمة» و «سيرة» بصورة استيعاضية نوعاً ما في تصديره لترجمته الذاتية (١٩٤٧) لكنه يفضل الاخير . ويستخدم احمد امين مصطلحا فنيا مرة واحدة فقط ، (ترجمة لحياتي) ، مفضلا عنوان الكتاب ، «حياتي» بدلا من ذلك في التصدير (١٩٥٠) اما ميخائيل نعيمة فقد امتنع عن استخدام اي مصطلح وكتابه (١٩٥٩) يحمل عنوانا ثانويا ، «حكاية العمر» الذي يبدو انه يخلو من اي معنى فني .

ان قلة كتابة التراجم الذاتية ليبدو امرا محيرا ، نظرا لوجودها خلال العصور الوسطى[٤] ويمكن ان يفسر الافتقار الى مصطلح خاص بحقيقة ان المؤلفين لم يروا كتاباتهم تختلف اي اختلاف عن التراجم الذاتية المألوفة . ان مجرد وجود كتابات كهذه ينسخ وجهة النظر (الاوربية المركزية) Europocentric لاحد طلاب هذا الجنس الادبي ، جي گزدورف G.Gusdorf من ، ان الترجمة الذاتية تلك لا يمكن ان ترى خارج نطاق منطقتنا الثقافية ، وقد يذهب المرء الى انها تعبّر عن اهتمام خاص بالرجل الغربي[٥] .

والنصوص التي ستعالج هنا تعود الى المؤلفين الذين مر ذكرهم في الفقرة الاولى . وقد ظهروا على مدى الستين سنة الاولى من هذا القرن . وباستثناء ميخائيل نعيمة ، فان جميع المؤلفين شخصيات شعبية بارزة وليس كتّابا محترفين فحسب ، عالجوا مجموعة واسعة من الموضوعات . ويبدو ان جميعهم قد الهموا باستخدام تعبير (ن فراي) N.Frye بدافع لم يميّز عن ذاك الذي يولد القصص الخيالي ، مكونا هكذا الشكل الاعترافي للقصص الخيالي[٦] .

ولكن قبل الامعان في وجهات نظر المؤلفين ما اذا كانوا يكتبون القصص الخيالي ام لا فقد يكون من المفيد الاشارة الى ما يكمن وراء هذا الهاجس . فلا بد لكل كاتب سيرة ان يكون قد امتلك نوعاً من الحافز وراء قراره[٧] بأخبار العالم عن نفسه . ويرى جي ستاروبنسكي وجوب ان يطرأ «تغيير متطرف ما»[٨] في حياة المؤلف يدفعه للقيام بذلك وهو يستطرد في سرد الاحتمالات : «التحول» ، الدخول الى حياة جديدة وعمل اللطف (النعمة) . ويبدو هذا التحديد شرطا صارما جدا ، ثم ان الباحث يناقض نفسه حيث ذكر في صفحة سابقة :

> ليست السيرة الذاتية بالتأكيد جنسا ادبيا ذا شروط قاسية . فهو (الجنس) يتطلب مجرد تحقيق بعض الظروف الممكنة ، الظروف التي هي حياتية في الدرجة الاولى او (ثقافية) : أن تكون التجربة الشخصية مه [illegible] وان تمنح الفرصة من اجل العلاقة المخلصة بشخص آخر[٩]

ان جانباً من الجوانب التي تجعل السيرة الذاتية جنسا ادبيا مستقلا يفترض مسبقا بأن يكون كل من الفاعل والمفعول به «انا» (أو مثلما عبّر عنها احمد امين : انا العارض والمعروض)[١٠] وهو شرط تقدمه تجربة المرء الشخصية ، تحوّل المرء الداخلي . فكاتب الترجمة الذاتية يروى اذن ما قد حدث له في الفترة الزمنية المعينة وكيف انه قد غير نفسه ليصبح ذاته الحالية .

ان نظرة عن كثب الى متون المؤلفين العرب تبيّن مجموعة منوعة معينة من الحوافز التي ما تزال تتماشى ، بتعابير عامة اكثر ، مع

تصريح ستارونبسكي

فجرجي زيدان تراسل مع ابنه من القاهرة بعد ان ارسله الى بيروت للدراسة ، فكتب قصة حياته محققا بذلك وعدا كما تشير الى ذلك دراسة حديثة[١١] ولم يكن غرض زيدان ابويا خالصا ، واذا ما كان الامر كذلك فان نصه كان موجها الى الكثيرين من الشباب العرب الاخرين الذين كانوا بحاجة الى مثل صالح يقتدون به في الحياة . ولا يعطي هذا النص ، الذي لم يكتمل ونشر بعد موته ، الا مفاتيح غير مباشرة لحل اللغز ، الا ان جرجي زيدان ، في مواضع اخرى ، عنف معاصريه بوضوح لانهم قصروا كتاباتهم على تراجم العلماء والجنود والسياسيين . كان يعتقد بان مجتمعه كان في حاجة اعظم الى التراجم الذاتية للتجار والحرفيين الذين كانوا رجالا كونوا انفسهم بانفسهم ، الذين حققوا ثرواتهم او عظمتهم من خلال جهودهم الخاصة وبطرق شرعية . ان من شأن تراجم كهذه ان تعطي مثالا مناسبا يحتذي به الجيل الشاب مثلما كان يؤمن شخصيا بان (اونسا) واحدا من المثال خير من طن من التعليم[١٢] .

وغني عن القول أن زيدان كان يعتبر نفسه رجلا كوّن نفسه بنفسه ، فقد كان كذلك في الحقيقة . ان سيرة حياته زاخرة بالشواهد ذات العلاقة . ولم يفتخر بنفسه حقا وهو الذي طوّر نفسه من مساعد طباخ الى طبيب واديب محترم . ويستقي جرجي زيدان ، السمح بمعلوماته عن خلفيته ، مصدر الهامه المعترف به . لقد كان ذلك كتاب س . سمايلز مساعدة الذات Self Help عرف من خلال ترجمة عربية من قبل يوسف صروف بـ (اسرار النجاح)[١٣] Secrets of Success ويدعي زيدان انه لم يأت على نهاية الكتاب بسبب الهيجان الكبير الذي اثاره في نفسه[١٤] .

وقد تعدّ هذه الاشارة اداة اسلوبية ولكن حتى لو كان الامر كذلك فانها تخدم غرضها بصورة جيدة . وقد يفترض دونما خوف بان السيرة كانت تهدف الى النشر الحتمي في مجلة زيدان (الهلال) ، اثر آخر من آثاره ، وربما اعظم انجازاته .

ان قصة زيدان ذاتها وهو يكتب سيرة حياته لابنه قد تعتبر من الخطابات المؤثرة التي تكررت بصورة دورية في ادب القرون الوسطى على شكل «مرايا للامراء»[١٥] ان صورة كاتب السيرة وهو يكتب قصة حياته عندما يطلب اليه ذلك لتتكرر باستمرار في المتون قيد المناقشة .

ولا يعطي طه حسين اي تفسير او تبرير لكتابته «الايام»[١٦] عدا نهاية الجزء الثاني بالذات الذي ظهر بعد عشر سنوات من صدور الجزء الاول (١٩٢٦ ـ ١٩٢٧) و(١٩٣٩) . ويقدم المؤلف الكتاب الى ابنه الذي يغادر مصر للدراسة في اوربا .

وليست «الايام» في الحقيقة سيرة ذاتية بالمعنى الحصري : فالقاص يساوي نفسه مع «الموضوع» طفل صغير ينشأ فتى ثم رجلا شابا (في الجزء الثالث) ، من خلال الاقحام . وهكذا يخاطب ابنته بالذات (في نهاية الجزء الاول) كشخصية رئيسة قد اصبحت الان طاعنة في السن . ان هذا الاسلوب يضع الكتاب نوعا ما خارج نمط التراجم الذاتية الاخرى ، وقد يحتاج الى معالجة مستقلة . وقد يفسر كذلك على انه تنازل للاعراف السائدة في ذلك الوقت وللذوق الادبي[١٧] ولعل انفصال القاص عن موضوعه حرر طه حسين من شرط توضيح هدفه الرئيس من تأليف الكتاب . وقد يرغب المرء ان يرى في القصة على لسان الشخص الثالث موازنة مع «تعليقات القيصر» Commentaries of Caesar او مع مذكرات (لاروشفوكو) Memoirs of La Rochefoucauld .

وقد يكون الدافع الاول لكتابة هذه السيرة

اني احس ، الى حد كبير ، اني منعزل عن المجتمع الذي اعيش فيه ، لا انساق معه في عقائده وعواطفه ورؤياه . وعندئذ تكون هذه الترجمة التبرير لموقفي مع هذا المجتمع ، وهو موقف الاحتجاج والمعارضة .

فانا اكتب هذا كي اسوّي
حسابي مع التاريخ[١٨]

ويرى سلامة موسى بأن ترجمة حياة اي امرىء فقد تبرهن انها ذات قيمة للمجتمع المحيط بمؤلفها ، حتى لو كانت بمثابة تحذير . وهذا الراي مبني على الافتراض ان المجتمع مسؤول عن سقوط المرء وهكذا فان سيرة حياة اي فرد قد تفيد لتكون نداءً لتحويل المجتمع[١٩] .

وقد ورد ذكر التغيير الاجتماعي من قبل كاتب سيرة آخر ، نظير سلامة موسى ، احمد امين ، كمدعاة لنشر كتابه في (١٩٥٠) :

ففيم انشر «حياتي» ؟
ولكن سرعان ما اجبت بأن عصر الارستقراطية كاد يزول من غير رجعة ، وينقضي من غير عودة ، وازدهرت الديمقراطية فحلّت محلها ونشرت سلطانها ، وتغلغلت حتى في الفن والادب[٢٠] .

ويستطرد قائلا :

.... وقد يفيد (الكتاب) قارئا اليوم ويعين مؤرخا في الغد[٢١] .

ويعمل كلا الكاتبين بصورة مقصودة من اجل سجل التاريخ جاعلين انفسهما يمران بالتجربة على انهما شخصيتان تاريخيتان وشعبيتان . وقد يشك المرء بأن يكون الاخير من الاثنين قد الهم لكتابة ترجمة حياة ردا على سلامة موسى المسيحي . ولا احد منهما يذكر الآخر على نحو متميز .

وثمة دافع آخر يقدمه ميخائيل نعيمة الذي تآلفت وظيفته الاجتماعية في تأليف كتاب من التراث المفروض ذاتيا في نفسه في جبال لبنان . وهو مدفوع من قبل قرائه ليكتب عن حياته لانهم يريدون ان يشاطروا تجربته ومعرفته . ان حب الفضول لدى قرائه الذي يجدانه يمكن اغتفاره وانه مرض . ذلك الفضول الذي جعله يؤلف «سبعون سنة» واذا يعترف بحق قرائه لان يعرفوا ما يمكن ان يعرفوه عن حياة الكاتب الذي كانوا قد بدوا يعتمدون عليه اعتمادهم على اخ وصديق ورفيق ودليل[٢٢] .

وثمة دواع اخرى ايضا ، فهناك الرغبة (التي يصفها نعيمة «انانية») لكي يعيش حياته من جديد ، وسرور في كشف نفسه للقراء ، واتصال مشترك مع قرائه (ما برح انسانا «وحيدا من الناس» ، حياته منعكسة في حياتهم ، وحياتهم منعكسة في حياته)[٢٣] .

ورغم اختلاف معين بين الدوافع حسبما قدمت من قبل المؤلفين الذين مرت مناقشتهم . فثمة ميزة موحّدة يمكن الوقوف عليها بوضوح . فهدف الجميع اعطاء مثال يحتذى به . فجميع المؤلفين يقلّدون ويقلَّدون ، (او هكذا يريدون ان يكونوا) فقد حاكى زيدان رجالا كونوا انفسهم بانفسهم في كتاب سمايلز ، طه حسين ـ المعري ـ سلامة موسى ـ فرح انطون ، امين ـ والده ، نعيمة ـ ليوتولستوي . ونذكر هذا كمثال لكل واحد منهم وقد كان لهم في الحقيقة المزيد . وفي كل حالة ثمة رغبة معينة ليس فقط للمساواة وبالمثل او التشبه به وانما بزّه والظهور عليه ، ليس لاجل التقليد فحسب وانما لتحقيق الافضل . اذ يمكن بلوغ الشهرة من خلال اتباع المثال الناجح لشخص آخر ومن ثم محاولة ان يصبح حتى اكثر نجاحا : وغني عن القول ان مدى التقليد والنجاح المتحقق يختلف في كل حالة .

ان بعض كتاب التراجم كانوا يحاولون ان يحاكوا معاصريهم بالذات لكنه يبدو مع ذلك وكانهم مروا بتجربة يمكن مقارنتها بما وصفه (اي بو) في قصته القصيرة «رجل الزحام»[٢٤] The Man of the Crowd . ولا يبدو انهم يتعلقون بصورة زائفة بنموذج واحد

فحسب ، بل على العكس ، فبالامكان بصورة سهلة ذكر المزيد من القوائم بالاشخاص الذين اتخذوهم مثلا رغم انهم يميزون ويختارون ذوي الشأن . وقد يقول قائل انه هنا بالذات حيث تعمل القوة المحركة (الدينامية) عملها لتحديث المجتمع فارضة نموذج المحاكاة على المؤلفين من خلال التقليد[٢٥] .

ومن شأن المحاكاة في المجتمع المنظم تنظيماً دينيا احداث مشكلة الايمان . ان الجزء المتوفر من الترجمة الذاتية لجرجي زيدان لا يتوسع في ذلك كثيرا . فمبادىء المسيحية قد باتت في نظره فعالة وصحيحة بيد ان جوانبها الخارجية وسطحيتها تناقضت احيانا مع مبادىء العلم[٢٦] . وقد تماشى هذا مع قبوله لنظرية داروين . لقد افلح زيدان في تكييف الاخيرة مع مفهومه عن المجتمع . ان بقاء الاصلح كان موازيا لتحقيق الرجل المكون نفسه ذاتيا ، لكن ذلك مفهوم بصورة ضمنية في ترجمة حياته . اذ تقدم المزيد من المادة في مراسلته مع الابن وفي الاعمال الاخرى[٢٧] .

وقد افرد سلامة موسى فصلا كاملا للفلسفة والدين من اجل توضيح موقفه حيال المشكلة . لقد اجتهد من اجل وصف سبيله الى ذلك الموقف من خلال نفي ما تستحجره فكرة الغموض وتجعله راكدا[٢٨] . لقد ساعده في طريقه كل من افلاطون ، روسو ، شو ، تولستوي ، دوستويفسكي ، غاندي وابن العربي . وقد افضت به عقود من البحث الى النتيجة التالية :

> وليست هناك نهضة عالية ، كالثورة على المظالم ، او التجديد للمبادىء ، او الدعوة على الاخاء والمساواة والحرية الا وهي تسير على الاسلوب الديني[٢٩] .

ويتألف الدين في طربه من اربعة عناصر ، الحماس والايمان والحب والتضحية[٣٠] .

وبالنسبة الى امين يعود الدين منبعثا من جديد بالطريقة التي عاد بها ، في رأيه ، الى ليوتولستوي ، او الغزالي . وهو في الحقيقة لم يفارقه ، فقد بات معه وفيه منتظرا فقط الفرصة ليبرهن انه العمود الذي يشعر بدونه وكأن الهاوية تتفتح تحت قدميه[٣١] وامين متمن له النجاح الذي انعم به عليه في اغلب الاشياء التي عملها في حياته . وهو عاجز عن توضيح نجاحه بالذات عقلانيا او بالتحليل الاجتماعي والنفسي ،ويختم كتابه ممتدحا هبته له . ويمتنع امين عن اصدار اي حكم او تعليق على الاسلام الحديث او ممثليه ، مؤكدا في اكبر الظن تماشيه مع مثله الخاصة .

وتبرز صورة مختلفة في كتاب نعيمة . فمذكرته المحفوظة بالروسية (٢٣/٣/١٩٠٨ - ٢١ - ٥/١٩٠٩) والمدمجة جزئيا في كتابه (سبعون) تظهر سخطه على الكنيسة الارثوذكسية بعد تحريم الاخيرة لتولستوي ومعارضتها اقامة المهرجانات تخليدا لذكراه[٣٢] اذ ان تولستوي ، مثله الذي يقلده ، هو الذي نقل مبادئه الناهضة للاكليروسية الى نعيمة الشاب الى جانب تمييزه الاساس بين المسيح والكنيسة . اذ يقابل نعيمة تعاليم المسيح في الانجيل مع سلوك الكنيسة ، فقط لكي يستنتج ، تحت التأثير الواضح لتولستوي ، الرؤيا ان كنيسة الارثوذكس الحالية لا تنسجم مع الاعراف المسيحية الحقة ، بل واكثر من ذلك ، تخرج عليها[٣٣] .

وعلى غرار سلامة موسى ، فان نعيمة مر بتجربة تطور ، في موقفه حيال الدين ، من الايمان المفعم بالحبور ، خلال عشرات من الشك ، الى مفهومه الخاص عن القانون الاعلى للوجود . ويمكن تتبع تأثيرات مختلفة فيه ، كما هو المسيحية ، البوذية ، الاسلام ، نقطة تقارب ماركس في مركب (ثيوصوفي) لشفاء العالم كما هو مبيّن في كتابه (كتاب المرداد) . ويعتبر هذا الكتاب تاج تفكيره ، وهو يورد[٣٤] مفتخرا شواهد بهذا الخصوص من رسائل قرائه في مقدمة ، «سبعون» ، وهو يسرد فيما بعد في الكتاب القصة (الى جانب عنوان آخرين)[٣٥] .

وثمة جانب واقعي آخر جلب انتباه كتاب التراجم وهو المجتمع وآليته . ويمكن ذكر بعض النقاط العامة لمعالجاتهم . حيث تخصص اجزاء لا يستهان بها من المتون الى البيئة حيث امضى المؤلفون طفولتهم . وهكذا يقدم زيدان لقارئه منظرا شاملة عريضا للطبقات في بيروت الستينات من القرن التاسع عشر . وتبين تجربة طه حسين المحدودة اكثر ، في محيط ريفي ، المكان المحدود اكثر في اكبر الظن الذي يأخذ قارئه اليه . اما سلامة موسى فمتلهف كل التلهف ليحكي عن جماعته . وهو مدرك بصورة جيدة لحقيقة انه من بين الاوائل الذين يكتبون عنها كمطلع من الداخل . في حين يعيش احمد امين ، راغبا نوعا ما ، ذكريات ايامه المبكرة لكنه يبدو اكثر ترددا في البحث عن نسبة . انه يدرك بان القاهرة ايام صباه ، لا سيما ، الحارة حيث عاش فيها ، كانت من عدة نواح ما تزال مدينة من مدن القرون الوسطى ، وهذا يجعله على ما يبدو ، متحفظا في سرد المزيد عن العادات «البلدية» لذلك الوقت بينما يصور نعيمة باسراف مجتمعه الريفي الارثوذكسي في جبال لبنان .

والسنوات المبكرة مرتبطة بصورة حتمية بالعائلة وحياتها فيتعلم القارىء عن النواة الرئيسة للمجتمع في بيئات مختلفة . لكنه لا يعلم ، مرة اخرى ، الا اقل ما يمكن عن اسرة طه حسين ، التي كانت في الحقيقة من اكبر العائلات (كان سابع ثلاثة عشر من ابناء ابيه ، وخامس احد عشر من اشقته[٣٦] وليس واضحا تماما ما اذا كان والده قد تزوج ثانية ، او انه كانت له زوجتان ، ولا يكاد يذكر شيء عن اجداد العائلة - وهذا يشكل تناقضا مع التراجم الاخرى ، وقد يفسر في اغلب الظن برغبة الكاتب لكي يبقى اقل عرضة لان يعرفه الناس .

اما كتاب التراجم الاخرون فيقدمون اقرباءهم عن طيب خاطر ، ويحاولون تتبع جذور اجدادهم موظفين ما استطاعوا الى ذلك سبيلا . وهم بقيامهم بهذا فان كل واحد منهم يمر بصعوبات معينة ، طالما ان لا احدا منهم سيفتخر باي بروز لاجداده . كما ويعلم القارىء عن مصير الاقرباء (ام موسى وشقيقاته ، والدي امين واخواله ، والدي نعيمة واخوانه[٣٧] ، عن التقلبات التي مروا بها (على الصعيدين الاجتماعي والشخصي) ، الخ . كما وتناقش العلاقات ضمن العائلة موفرة المادة لكل من علماء النفس والاجتماع . وتثمن قيم الاسرة تثمينا كبيرا ويؤكد عليها الجميع . وهذا صحيح كذلك في حالة كل من نعيمة الذي اختار فترة العزوبية ، وطه حسين الذي يعبر عن استياء ما تجاه عائلة والديه ويبدو متحمسا جدا حول عائلته .

ان سنوات البلوغ تمثل الطرق المختلفة التي عالج بها المؤلفون الواقع المتغير . ويبدو بأن الانتفاضات الاجتماعية والمحن القومية قد خلفت آثارا مختلفة على المؤلفين . وعلى المرء هنا ان يتعامل اساسا مع الكتب التي جاءت بعد ذلك . فالكتّاب المصريون يرون الحرب العالمية الاولى فترة ترقب وتوقع الاستقلال للبلاد ، ولكن بصورة رئيسة كفترة تسبق ثورة ١٩١٩[٣٨] .

اما بالنسبة الى نعيمة فانها تحمل في طياتها تورطه الشخصي اولا ككاتب طابعة في المكاتب الروسية زمن الحرب في الولايات المتحدة[٣٩] م كمجند في الجيش الاميركي المرابط والعامل في فرنسا[٤٠] . وهو يبدو كذلك انه الوحيد الذي يرغب في «اندحار المانيا ، لانها تحالفت مع تركيا ، عدوة بلدي ، وعادت روسيا التي ناصرتها واحببتها»[٤١] .

ولا يذكر المصريون ، بصورة عرضية (وعد بلفور) ابدا ، في حين يرفع نعيمة عقيرته كما لم يفعل ذلك في اي مكان آخر في كتاباته وان كان ذلك بصورة متأخرة ، وحتى في ذلك الحين من خلال الاستعارة :

ثم كان هناك شيء يفوق ذلك فجيعة . كان ذلك (وعد بلفور) فقد اعلن بأن يدخل غريب دار اهله بسكانها ، وانه يدخلها بالقوة وبالدعم المسلح من الملك الانكليزي ليقول بعد ذلك للسكان : لا تقلقوا سيبقى البيت بيتكم لكنه سيكون وطني القومي فقط

لا اكثر «ان هذا العمري وعد لا تقطعه حتى عفاريت سيدنا سليمان ، ناهيك عن تحقيقه»[٤٢] .

ان تلميحهم الى قيام اسرائيل يمكن ان يرى على انه عرضي اكثر . فهو بالنسبة الى امين «احداث فلسطين» ، جد الصهيونيين وهزل العرب»[٤٣] . وبالنسبة الى سلامة موسى ، «دفع الجيش المصري في حرب ضد (اسرائيل) ، التي كانت نتيجتها خدمة لوطننا طالما ان الحرب ، «جعلت الجيش مدركا المدى الذي اصبح عنده قطرنا فريسة للفساد»[٤٤] بينما لا يذكر نعيمة ذلك ابدا .

ولثورة ١٩١٩ مكانة في كتب امين وموسى ضمنية طبعا . وعلى الرغم من تحديد الاول نفسه بتعليق ، «وقامت الكثير من المظاهرات وكثر التخريب واشتعلت البلاد نارا»[٤٥] ، وهو يعطي كذلك وصفا لاحدى المظاهرات وكثر التخريب واشتعلت البلاد نارا[٤٦] ، وهو يعطي كذلك وصفا لاحدى المظاهرات التي قام بها «لفيف من الآنسات والسيدات الراقيات»[٤٧] والتي كتب عنها منشورا . وعلى العكس من امين ، يحاول موسى ملاءمة الثورة مع المضمون العالمي وهو اكثر اهتماما بوضوح بالكتابة عن «الوفد» منه عن نفسه[٤٨] .

اما ثورة ١٩٥٢ فاقل خصبا كمثال : فكلا الكاتبين كانا قد كتبا قبل هذا الحدث . واذن لا يلمح اليها امين مطلقا ، بينما يحييها ويحي قائدها ، اعني جمال عبد الناصر ، الذي نشأ في عائلة من «الفلاحين» والذي يعرف رائحة تراب وطننا[٤٩] .

اما فيما يتعلق بنعيمة ، فان ازدراءه للسياسات الدارجة (في الترجمة الذاتية على الاقل ، يمكن ان يوضح خير توضيح الطريقة التي يلمح فيها الى الحرب الاهلية في لبنان عام ١٩٥٨ ، «لقد حدثت لي في الشخروب في الساعة الواحدة بعد الظهر في ٢٨ آب ١٩٥٨ ، السنة التي ضربت فيها لبنان موجة من الاضطرابات ، لتهتز اركانه هزا عنيفا كنت في ذلك اليوم في الشخروب[٥٠] وقد يتأمل المرء في معنى هذا الربط المبتكر للفقرات .

ان الرجل الذي يشغل نفسه في استرجاع اشياء مضت ، كانت ذات صلة به بصورة رئيسة لخليق بان يعول على ذاكرته . وطبيعي ان هناك وسائل مساعدة ، والكثير من المؤلفين يستخدمون مذكراتهم او مذكرات اناس آخرين ، الوثائق التاريخية ، الجرائد ، الخ . وهكذا ينتج زيدان[٥١] التماسات واوراق جامعية اخرى ، بينما يستفيد امين[٥٢] .. ونعيمة[٥٣] من مذكراتهم السابقة ويستخدم الاخير كذلك رسائل قراءه ونقاده[٥٤] . وبعبارة اخرى ، ان كتاب التراجم يتكلمون عوضا عن انفسهم ويذكرون في نفس الوقت مواضيع اخرى (بضمنها المواضيع الخاصة بهم لكنها انتجت مسبقا) بيد ان ذاكرة المرء تبقى المصدر الرئيسي لكتابة الترجمة الذاتية ، او هكذا يريد المؤلف ان يظهر دون ان يوفر مرجعا آخر .

ومشكلة الذاكرة متصلة اتصالا وثيقا بمشكلتين اخريين ، واعني بذلك تلك المشاكل الخاصة بالاخلاص وتحليل الذات . فالكتّاب يدركون الحقيقة ادراكا جيدا وهم مستعدون للاقرار بها . وهكذا يرى سلامة موسى انه ، «يشق على اذكى الناس ان يحلل نفسه ويعرض تاريخه[٥٥] وهو يعترف بان هذا الجنس الادبي يحتوي على خلل : «ان كاتب السيرة لا يبوح بكل ما يعرفه[٥٦] حيث ، ان كثيراً مما يراه غيره فيه يعمى هو ، لذاتيته ، عنه .

ومن الماتع كفاية ان امين يردد كلمات موسى وهو يكتب في الفقرة الثانية من تصديره :

ان النفس إما إن تغلو في تقدير ذاتها فتنسب اليها ما ليس لها ، ... واما ان تغمطها حقها ويحملها حب العدالة على تهوين شأنها فتسلبها مالها او تقلل من قيمة اعمالها ، ...

فقط لكي يستنتج :

أما ان تقف (اي النفس) من نفسها موقف القاضي العادل ، او الحكم النزيه ، فمطلب عزّ حتى على الفلاسفة والحكماء[٥٨] .

وهو يرى كذلك لجملة من الاسباب منها : النفس العميقة عمق البحر المظلمة ظلام الليل ، والوعي واللاوعي ، الخ . بان تحليل النفس صعب التحقيق واما فهم الذات فمستحيل[٥٩] .

ونعيمة اقل تشاؤماً بهذا الخصوص . انه يدرك انه ذاته سيد الموقف . انه لا يخفي ، «السرور الذي يشهده بينما ينشىء جميع اسراره وخطاياه لرفاقه[٦٠] . ويقارن نعيمة كاتب الترجمة الذاتية بـ «البيت من زجاج ، واذن ، «كل ما فيه مكشوف للعيان» ، وهنا يمارس نفوذه مذكرا القارىء بقوته :

إلا ما كان منه ابعد ، او اعمق

من متناول ابصار الناس وافكارهم

فذلك وحده يبقى له بمثابة أقدس

اقداسه لا يدخله غيره[٦١] .

وليست الترجمة الذاتية مجرد تكرار الماضي حسب تعاقبه الزمني انها فقط محاولة لتخليص حياة ما «على شاشة ذاكرتك»[٦٢] شريطا فيه شيء من الغرابة وكثير من خطوط متعرجة[٦٣] ، شريط الذكريات التي مضت منذ سنين . وانتاج «الشريط» يعني بالنسبة الى نعيمة القيام ببعض «السفر» (سياحة) ، وخوض «مغامرة عظيمة» (من اكبر المغامرات) ويجب القيام بهذه المرحلة من خلال صفحات «سجل» الاحداث في حياة المؤلف والمؤلف ، مرة اخرى ، هو الذي يفتح الصفحات ، «ربما ليس حتى اكثرها اهمية» . لقارئه ورفيق سفره . وثمة تحذير للاخير : ان العلاقة بين الماضي الحقيقي والصفحات التي تقرأ شبيهه بتلك بين المنظر الطبيعي الحقيقي وخارطته . والمعنى المضمون واضح كفاية : فالامر متروك للقارىء كي يفسر الخارطة ويملأها بنوع من الحقيقة .

برنستن (سيرجي اي شويسكي)

المصادر

(*) استفاد هذا البحث من المناقشات مع الاساتذة بـ كاشيا ، ا ، حموري ور . ماخ .

(١) قارن الكلمة المفتاح «مذكرات» في القوائم السنوية بالمنشورات (فيما يتعلق بمصر على الاقل) . أن ما يؤكد على شهرة هذا الجنس الادبي كذلك العناوين المترجمة . وهكذا فمن بين الكتب الروسية التي ترجمت الى العربية من قبل دار التقدم للنشر (عسكرية) تشترك المذكرات في هيمنتها مع الروايات التاريخية . وقد نوقشت عدة مذكرات من قبل (ي قد روى) المذكرات السياسية العربية ـ Arabic Political Remoمقابلة ، مجلد السياسة العربية ودراسات اخرى ، لندن كاس (١٩٧٤ ، ص ١٧٧ ـ ٢٠١) .

(٢) قارن م . وهبة ، معجم مصطلحات الادب ، انكليزي ـ فرنسي ـ عربي ، بيروت ، مكتبة لبنان (١٩٧٤) .

(٣) مثلما نوه عنه في رسالة زيدان الى ابنه (ص ٢٤ ت١ ١٩٠٨) في ث فيليب جرجي زيدان ، حياته ، بيروت ، ويسبادن) ١٩٧٩ ، ص ١٢٣ .

(٤) تبقى الدراسة الوحيدة لهذا الجنس على ما يبدو : الاب

روزنتال ، الترجمة الذاتية العربية مجلد ١ ، روما ، ١٩٣٧ ،ص ١ ـ ٤٠ .
(٥) جي . كزدورف ، احوال وحدود الترجمة الذاتية ، في : جي اولني (المحرر) . السيرة ، مقالات نظرية ونقدية .
(٦) ن فراي ، تحليل النقد ، برنستن : جامعة برنستن ، ١٩٥٧ ، ص ٣٠٧ .
(٧) جميع المؤلفين قيد المناقشة هنا من الذكور ، يقولون بالمساواة بين الجنسين .
(٨) جي ستار وبنسكي ، اسلوب الترجمة الذاتية ، في
(٩) نفس المصدر السابق ، ص ٧٧ .
(١٠) احمد امين ، حياتي ، ص ٣ ، قارن عدد ١٧ ادناه .
(١١) فيليب ، ص ١٢٦ .
(١٢) جرجي زيدان ، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر ، مجلد القاهرة ، ١٩٠٧ ، ص ٣٠٢ ، قارن بالنص الذي اقتبس في فيليب ، ص ٥ ـ ١٤ .
(١٣) نفس المصدر السابق ، ص ١٦٤ .
(١٤)
(١٥) قارن مثلاً الفصول ٨ ، ٣ في «انتصار المعرفة» لـلاب روزنتال ، مفهوم المعرفة في الاسلام في القرون الوسطى ، لندن : ابريل ١٩٧٠ او ترجمته الروسية Trzhestva anania موسكو : ١٩٧٨ .
(١٦) لقد حملت الترجمة الانكليزية للجزء الاول من قبل هـ . باكستن (١٩٣٢) عنوان طفولة مصرية ، سيرة حياة طه حسين ، والجزء الثاني ترجمة هـ هايمنت ـ جدول الايام Th Stram of Daysطالب من الازهر ، والثالثة ، ترجمة ك . كراك ـ ممر الى فرنسا . قارن الترجمة الروسية ل ي . كراجكوفسكي للجزئين الاولين (١٩٣٤) و (١٩٥٨) ـ والفرنسية لنفس الاجزاء ترجمة ج وايي وجي ليسيرف (١٩٧٥) ـ طفولة في مصر ، والايطالية ترجمة ي ريزيتانو (١٩٦٥) وعن المؤلف قارن بـ كاشيا ، طه حسين ، مكانته في النهضة الادبية المصرية ، لندن : لوزاك ، ١٩٥٦ ، و م . جونز هـ ، سكوت طه حسين ، القاهرة ١٩٧٥ .
(١٧) يمكن ان ينظر الى مادة الكتاب على انها شخصية جدا ، واعترافية واذن غير مقبولة . ويمكن للمرء ان يتذكر ان محمد حسين هيكل وقع على كتاب قصصي خالص ، «زينب» في طبعته الاولى (١٩١٣) من قبل اسم مستعار : مصري فلاح .
(١٨) سلامة موسى ، تربية سلامة موسى ، القاهرة ، مؤسسة الخانجي (١٩٦٢) ، ص ٣ . قارن الترجمة الانكليزية ، سلامة موسى ، تربية سلامة موسى ، ترجمة شومان ، ليدن : بريل ١٩٦١ ص ٥ ، قارن نفس المصدر حول الدراسات ص ٢٦٣ .
(١٩) نفس الموضع من المصدر السابق .
(٢٠) احمد امين ، حياتي ، الطبعة الرابعة ، القاهرة : ملتزمة الطبع والنشر ، ١٩٦١ ، ص ٥ ـ ٦ ، الترجمة الانكليزية ل ي
(٢١) نفس المصدر السابق ، ص ٧ ، الترجمة الانكليزية ص ٥ .
(٢٢) ميخائيل نعيمة ، سبعون ... حكاية عمر ، مجلدا ، الطبعة الثانية ، بيروت ، سدير ، ١٩٦٢ ، ص ١٢ ،
(٢٣) ميخائيل نعيمة ، ص ٣ ـ ١٢
(٢٤) يصبح كاتب القصة مأخوذاً بلا هدفية الرجل الذي بات يتبعه طوال الليل في لندن ، فيتحول الى ظله الدائم الحضور ، «بديله» ، وشريك في جريمته . قارن بديل احمد امين في فصل ٣٧ .
(٢٥) ر . ف ساير ، ترجمة الحياة ووسم اميركا في : سيرة الحياة ، ص ١٥٥ .
(٢٦) فيليب ، ص ١٧٩ ـ ١٨٠ .
(٢٧) المصدر السابق ، ص ٦٨ ـ ٦٩ ، ٢٠٧ .
(٢٨) سلامة موسى ، ص ٢١٨ ، الترجمة الانكليزية ص ١٨١ .
(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٢١ ، الترجمة الانكليزية ص ١٨٤ .
(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ ، الترجمة الانكليزية ص ١٨٤ .
(٣١) احمد امين ، ص ٢٢٥ ، الترجمة الانكليزية ، ص ٢١٣ .
(٣٢) نعيمة ، مجلد ١ (ص٢٢٥ ، الترجمة الانكليزية ، ص ٢١٣ .
(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٠ ، والترجمة الروسية ص ٢٠٦ .
(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٧٠ ، والترجمة الروسية ص ١٠ ـ ١١ ، قارن مناقشة عن الكتاب في دراسة ابن اخته ن . ن نعيمي ، ميخائيل نعيمي ، مقدمة ، بيروت ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٦٧ .
(٣٥) سبعون مجلد ٣ ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ ، ص ١٩٥ ـ ٢٠٣ .
(٣٦) طه حسين ، الايام القاهرة : المعارف ، (١٩٦٠) ص ١٧ .
(٣٧) ان كتاب زيدان لم ينته والاستثناء الرئيسي هو طه حسين .
(٣٨) سلامة موسى ، ص ١١١ ـ ١٢٥ ، الترجمة الانكليزية ، ص ٩١ ـ ١٠٢ ، أمين ، ص ١٩٨ ـ ٩ ، الترجمة الانكليزية ص ١٣١ ـ ١٣٢ .
(٣٩) نعيمة ، مجلد ٢ ، ص ٦٤١ ، ٦٧ ـ ٦٨ .
(٤٠) المصدر السابق ، ص ٧٢ ـ ١٢٥ .
(٤١) المصدر السابق ، مجلد ٢ ، ص ٤١ .
(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٣٣ .
(٤٣) أمين ، ص ٣٥٢ ، والترجمة الانكليزية ص ٢٢٩ .
(٤٤) موسى ، ص ٢٥٩ ، والترجمة الانكليزية ص ٢١٧ .
(٤٥) امين ، ص ١٩٩ ، والترجمة الانكليزية ، ص١٣١ .
(٤٦) المصدر السابق ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ ، الترجمة الانكليزية ص ١٣٢ ـ ١١١ .
(٤٧) المصدر السابق .
(٤٨) موسى ، ص ١٢٥ ـ ١٣٥ ، الترجمة الانكليزية ص ١٠٣ ـ ١١١ .
(٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٨ (حرفيا : غبار الخيمة) ، الترجمة الانكليزية ص ٢٢٤ .
(٥٠) نعيمة ، مجلد ٣ ، ص ٢٠٩ .
(٥١) فيليب ، ص ١٨٥ ـ ١٩٤ .
(٥٢) امين ، ص ١٣٥ ـ ١٤٦ ، الترجمة الانكليزية ص ٩١ ـ ٩٧ .
(٥٣) نعيمة مجلد ١ ص١٧٩ ـ ٢٤٣ ، الترجمة الروسية ، ص١٣٨ ـ ١٨٥ .
(٥٤) على سبيل المثال ، نفس المصدر السابق مجلد ٣ ص ٩٧ ـ ١٠٠ (رسالة امين الريحاني الى المؤلف) .
(٥٥) موسى ، ص ٢ ، قارن الترجمة الانكليزية ص ٤ .
(٥٦) المصدر السابق ، ص ٣ ، الترجمة الانكليزية ص ٤ .
(٥٧) المصدر السابق ، الترجمة الانكليزية ص ٤ .
(٥٨) امين ، ص ٣ ، الترجمة الانكليزية ص ٣ .
(٥٩) المصدر السابق ، ص ٤ ، الترجمة الانكليزية ص ٣ .
(٦٠) نعيمة ، مجلد ١ ص١٢ ، قارن الترجمة الروسية ، ص ١٢ حيث تفسر كلمة «اوزار» الى (مشاعر وخبرات) .
(٦١) المصدر السابق .
(٦٢) المصدر السابق ، ص ٧ .
(٦٣) امين ، ص ٣٥٤ ـ ٣٥٥ ، الترجمة الانكليزية

المسرح والجمهور

■ مرتضى الشيخ حسين

ماذا يريد الجمهور من المسرح:

هناك علاقة جدلية بين المحتوى الفني والذوق الشخصي. فاقبال الجمهور على الفن يعتمد على الاختيار الفردي لمحتوى العمل الفني. وقد جرت في المانيا الديمقراطية منذ سنوات ابحاث حول تقبل الجمهور للفن المسرحي في نقطتين اولهما حول الصورة التي يحملها المتفرج على المسرحية بعد مغادرة المسرح وثانيهما حول استعداد الجمهور وتهيئته لتقبل المسرحية قبل ارتياده للمسرح ومشاهدة مافيه من عروض. وفي الدراسات الاجتماعية حول المسرح يشار الى مايجلبه المتفرج من تصورات شخصية ونماذج فردية معه الى المسرح ومقارنتها مع مايشاهده من عرض فني، وقد اجرى ثلاثة بروفسوريين في لايبزج استفتاءً على عدد من السكان من رواد المسرح في غضون ثلاثة اشهر وحصلوا منهم على ٩٠٠٠٠ جواب لمختلف الاسئلة وقد جرى الاستفتاء من قبلهم تلبية لرغبة المؤسسة المركزية لابحاث الشباب والمدرسة العالية للمسرح ، وقد لاحظ الباحثون نتيجة هذا الاستفتاء ان خبرة المتفرجين السابقة قبل مشاهدتهم المسرحية تقوم بدور مهم في تقبلهم وحماسهم لجانب من المسرحية دون جانب آخر او مسرحية كاملة دون اخرى نظراً الى ان الخلفية الثقافية والتقاليد المسرحية منذ اكثر من قرنين في المانيا جعلت لدى المتفرجين تصورات معينة عن هذا المسرح، هذه التصورات المستمدة من الاسلوب والمحتوى ونوع الفن المنحدر من الماضي. فقطعة «ماكس ڤاندر» الواقعية كانت تثير الحماس فيهم وهذه القطعة تدور حول حوار فردي انساني تخص المتفرجين انفسهم. ومحتواها ان السيدة ماكس ڤاندر اجرت مقابلات مع نساء كثيرات بمختلف الاعمار فدونت حوارها معهن حول مشاكلهن اليومية من زواج وعزوبة وعلاقات ومشاكل عمل فكان الحوار

سوريا

الموقف الأدبي
العدد رقم 313
1 مايو 1997

76- Tison (Guillemette): "L 'Enfant. jules vallws" paris. hatier. 1992. p 19.
77- Anthologie des prefaces de romans francais duXLX siecle. paris. s.d. p303.
78- المرجع السابق ص396.

<< السيرة الذاتية في الأدب العربي >>

دراسة : د. مها فائق العطار

إنّ كلمة السيرة تعني حكاية عمر ، أما الذاتية، فكلمة الذات تعني النفس والشخص كما ذكرتها معاجمنا العربية الحديثة(1)، والتي عدّت هذه الكلمة مولدةً(3)، مع أنّ القرآن الكريم قال: (والله عليم بذات الصور) فمعنى ذات الصدر سريرة الإنسان، أي باطن النفس وخفاياها.. وربما وجدنا أنّ السيرة الذاتية تعني أنّ الانسان يحدّثنا عمّا خبأه في صدره، إن كان صادقاً حقاً في سرد حكاية عمره..

ماهي السّيرة الذاتية إذاً؟ Autobio GRAPHY.

■السيرة الذاتية هي تاريخ حياة إنسان كتبها بنفسه وتؤكد على حياة كاتبها الخاصة .

السّيرة الذاتية هي تأريخ حياة إنسان كتبها بنفسه، وتؤكد على حياة كاتبها الخاصة، كما تستبطن أفكاره، ودوافعه ومشاعره الذاتية.. وللسّيرة الذاتية أهميتان متممتان لبعضهما بعضاً..

الأولى: أدبية..

والثانية: تاريخية. فهي مصدر قيّم لأخذ معلوماتٍ تتعلّق بالحياة البشرية الهامة في التاريخ، مع تسجيل التفاصيل الأساسية، وتفاعل العواطف الإنسانية، وغالباً مايقدّم كاتب السّيرة الذاتية روح العصر الحقيقية، من خلال سرد حياته الخاصة..(3)

ولقد عرّف باحثو العرب المعاصرون السّيرة الذاتية، ونظر كل منهم إليها من زاويته الخاصة فقال د. إحسان عباس في تعريفها: "هي تجربة ذاتية لفردٍ من الأفراد، فإذا مابلغت هذه التجربة دور النضج وأصبحت في نفس صاحبها نوعاً من القلق الفني، فإنّه لابدّ أن يكتبها"(4) والسيرة الذاتية "هي الحقيقة والخيال يمتزجان معاً.. (وتعدّ) رحلة اكتشاف تتردد فيها أصداء الماضي في الحاضر، بحثاً عن قانون الروح الفردية التي ظهرت في هذا العصر، فالفرد ليس إذن مجرد هالة وجود، بل هو قوة واقعة في سبيل التطور، ولايمكن فهمها إلا عن طريق حياته.. (والسّيرة الذاتية هي) تجارب إنسانية ثرية تعبر عن النفس الكبيرة في نضوجها بعد صراعٍ طويل

وتقلّب مريرٍ بين الغنى والفقر، بين العدالة والظلم، بين الشكّ والإيمان، يكتبها صاحبها بوعي كاملٍ بعد أن انقضت فترة الصراع ووقف على برّ الأمان يستعيد موقفه بين الأمواج المتلاطمة."(5)

ولكن د. عبد المحسن طه بدر، وجد أنّ "الترجمة الذاتية تحاول تفسير تاريخ حياة مؤلفها في رحلةٍ زمنية محدودة، وتحتفظ بالترتيب الزمني للأحداث كما وقعت لصاحبها، ولايقتصر المؤلف على سرد الأحداث، ولكنّه يقف فيها موقف الدارس المحلل، كما أنّ الرابطة التي تربط بين أحداثها مجرد رابطةٍ سطحية تتمثّل في وقوع الأحداث بعينها في زمن محددٍ، وذلك بعكس الرواية التي لاتكتفي فيها الرابطة الخارجية وحدها ولكنّها تفترض وجود رابطة داخلية بين الأحداث وتتمثّل في إحساس المؤلف الذي تتطور أحداث الرواية لإبرازه."(6)

فالسّيرة الذاتية إذاً هي قصة حياة شخصٍ ما كتبها بقلمه، فسرد لنا فيها ترجمة لحياته وحدثنا عن دخائل نفسه، وتجاربه، ليثير فينا الرغبة في الكشف عن عالمه المجهول، وهي الزبدة التي تمخضت خلال سنين عن حياة أديب ما، أودعها تجاربه ومآسيه، وأفراحه، ولاقول أروع مما جاء في مقدمة سيرة سومرست موم الذاتية "somerst Maughom" ولست أرمي إلى تدوين سيرة حياتي في هذه الأوراق أو إلى تسطير ذكرياتي فقد عملت بطرقٍ مختلفةٍ على أن أورد في مؤلفاتي مما جرى لي في خضم هذه الحياة."(7)

■وثمة رأي بأن السيرة هي ترجمة ذاتية تحاول تفسير تاريخ حياة مؤلفها في رحلة زمنية محدودة.

إنّ التكلم على الذات قديمٌ قدم الإنسان على هذه الأرض، ولكن لم تظهر سيرة ذاتية بالمعنى الحديث إلا في العشرينيات من هذا القرن غير أنّنا نستطيع أن نجد جذورها في أدبنا العربي القديم. لم تكن السيرة الذاتية فنّاً مستقلاً عند العرب القدماء، وربما تراءت من قصائدهم في الشعر العربيّ □ كما سنرى، وكذلك نجدها عند قدماء الغربيين في شعرهم كما في قصائد هوراس HORACE، وفي رسائلهم كشيشرو CICERO، ولايوجد في الأدب الكلاسي القديم أية سيرةٍ ذاتيةٍ، وتعدّ (سان أوغسطين) Augus tine'ST، أقدم سيرة ذاتية إذ وجدت في أواخر القرن الرابع الميلادي. وقد تحدث فيها مؤلفها عن طفولته وحبه وعلاقته بأمه.(8)

ويقص كاتب السيرة الذاتية قصة حياته، ليقرّب نفسه منّا، ولعلّ الإنسان بغريزته يحب التحدّث عن نفسه، و"الأنا" حاضرةٌ تختصّ بالأديب والفنّان معاً، وهي تختفي وراء قصصه ولوحاته، وقد ننكر تحدّث بعض الناس! والتبجح بأعمالهم الخارقة! ثمّ ونقرأ مثلاً سير الأدباء والعلماء، فنرى الأنا تظهر بين سطورها، ومن خلال أحرف كلماتهم! إنّ الإنسان محبٌ نفسه، فالطفل الصغير يريد أن يثبت وجوده أمام أهله والمقربين منه بأعمالٍ يختلقها، وهكذا فقد جبل الإنسان على الأنا منذ خلق، ولكنّها كانت تختلف صورها وانطباعاتها...

ولقد فرّق د. إحسان عباس بين المتحدّث عن نفسه وكاتب السيرة الذاتية، فوجد أنّ الأول يثير شكوكنا كلّما أمعن في الحديث، ولكنّ الثاني يكتب سيرته ليس لمجرد ملء فراغه فحسب وإنما ليحقق غايةً كبيرةً قد يذكرها الكاتب سبنسر هربرت SPENCER HERBERT، في سيرته ويجعل كتبه واضحة، وكذلك ابن الهيثم، الذي شرح علومه في سيرته.(9)

إنّ تاريخ السيرة الذاتية "هو تاريخ العقلية الإنسانية في بحثها عن الحقيقة، فمنذ قال سقراط" "اعرف نفسك" بدأ الإنسان المفكّر أو العقلية الفلسفية محاولتها لمعرفة ذاتها."(10)

وقد شرح توفيق الحكيم ذلك في سجن العمر فقال: "إنّ هذه الصفحات ليست مجرد سرد تاريخ حياةٍ.. إنّها تعليل وتفسير لحياةٍ.. إنّني أرفع منها الغطاء عن جهازي الآدمي لأفحص تركيب ذلك "المحرك" الذي نسميه الطبيعة أو الطبع.. هذا المحرّك المتحكّم في قدرتي الموجّه لمصيري."(11)

فالسّيرة الذاتية إذن قديمة جداً، وربّما عدّت "صورة عن العقلية الإنسانية في مغامراتها من أجل البحث عن الحقيقة، ومن أجل ذلك كانت جذورها متشعبةً في الحضارات القديمة كالمصرية والبابلية والهلينية وغيرها، ولاشك أنها ليست سيراً ذاتية بمفهومها المعاصر، ولكنّها ضروب من الإحساس بالذات والتّعبير عنها فيما يشبه الاعترافات أو المذكرات أو الوصايا."(12)

ففي التاريخ المصري القديم كثير من الاعترافات كالتي وجدت في حديث "أمنحتب الأول" في أحد النقوش القديمة،(13) أو الوصايا "مثل ترجمة بتاح حوتب الحكيم إلى ولده".(14) وكذلك المغامرات مثل "سنوحي" وهو موظف فر من مصر على أثر وفاة أمنحتب الأول، وأخذ يتنقل من بلدٍ إلى بلدٍ في الشرق الأدنى."(15) وربّما عددنا تجاوزاً أيضاً ماكُتب على شواهد القبور من تأريخ لسيرة الميت التي أوصى بها أن تكتب على قبره، أوكتبها فعلاً قبل موته، وكذلك الشعر الجاهلي مملوء بالتحدّث عن الذات والفخر بها كقول عنترة بن شداد:

■إن التكلم عن الذات قديم قدم الإنسان على هذه الأرض .

فإذا ظلمتُ فإنّ ظلمي باسلٌ — مرٌّ مذاقته كطعم العلقم

فإذا شربتُ فإنّني مستهلكٌ — مالي وعرضي وافرٌ لم يكلم(16)

وهنا يعطينا عنترة صورةً لشجاعته وكرمه في معلّقته(17)، ومثله الكثير من شعرائنا الجاهليين، ربّما عددنا هذا نوعاً من السيرة الذاتية، وطرفاً من التحدّث عن الذات التي يؤمن بها الفرد منذ ولادته.. ولعلّ يصحّ أن ندخل في فنّ السّيرة الذاتية ماجاء في مذكرات ابن سينا، فقد ترجم لحياته بنفسه فقال: "إنّ أبي كان رجلاً من أهل بلخ، وانتقل منها إلى بخارى في أيام نوح بن منصور واشتغل بالتصرّف". وتابع ابن سينا ذكر نسب أمه وزواج أبيه منها، وحدّثنا عمّا تعلّمه من القرآن والأدب، وكان يسمع أباه وأخاه يتكلّمان على العقل والنفس، ويذكران الفلسفة والهندسة وحساب الهند، وقد نزل بضيافة أبيه "رجل جاء من بخارى اسمه" أبو عبد اللّه الناتلي وكان يدعى المتفلسف، وأنزله أبي دارنا وجاء تعلّمي منه."(18) وكان ابن سينا يعمل قبل مجيء الفيلسوف

بالفقه، فدرس كتاب ايساغوجي على الناتلي، ثم بدأ يدرس كتب الفلسفة وحده.. ولكنّه رغب في دراسة علم الطبّ فقال: "وصرت أقرأ الكتب المصنّفة فيه، وعلم الطبّ ليس من العلوم الصعبة. فلا جرم أنّي برزت فيه في أقلّ مدةٍ حتى بدأ فضلاء الطبّ يقرؤون عليّ علم الطبّ.. وكنت أرجع بالليل إلى داري وأضع السراج بين يدي، وأشتغل بالقراءة والكتابة. فمهما غلبني النوم أو شعرت بضعفٍ،

عدلت إلى شرب قدحٍ من الشراب، ريثما تعود إليّ قوتي، ثم أرجع إلى القراءة. ومهما أخذني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها، حتى إنّ كثيراً من المسائل اتضح لي وجوهها في المنام..."(19)

ولكتاب ابن أبي أصيبعة فضل كبيرٌ في نقل رسائل كثيرة،كتبها فلاسفة عرب ومسلمون كحنين بن اسحاق الذي ترجم لنفسه، وصوّر فيها المصائب والشدائد التي أصابته، وتُعدّ تلك الترجمة" أقدم نصٍ في ترجمة المتفلسفة، لأنفسهم"(20)، وابن زكريا الرازي الذي خلّف لنا "رسالةً وصف فيها سيرته الفلسفية."(21)

■لم تظهر سيرة ذاتية بالمعنى الحديث إلا في العشرينات من هذا القرن .

ويرى د.شوقي ضيف أنّه مما لاريب فيه أنّ هناك تراجم كثيرة لهؤلاء الفلاسفة سقطت من يد الزمن(22). أما تراجم العلماء والأدباء فيجد د. ضيف أنّها ترجع إلى العصر الجاهلي،ولعلّ شعر الفخر والحماسة خير دليلٍ على ذلك، ويرى أيضاً أنّ نثر الجاحظ المتوفى عام 255هـ - 988م، مملوء بخيوطٍ كثيرةٍ، يمكن للباحث أن يجمع منها صورةً واضحة لسيرته وحياته،كما يرى أنّ أكثر هذه الخيوط تؤلّف نسيج حياته من الوجهتين الثقافية والمعاشية.(23)

وتبع الجاحظ أبو حيان التوحيدي الذي صور آلامه، ومعاناته لفقد الأصدقاء في رسالته الشهيرة "الصداقة والصديق" فقد ترجم أبو حيان أحاسيسه في رسالته هذه معبراً عن يأسه من وجود الصديق، ومن التماس الصداقة التي عاش يفتش عنها طوال حياته، ولكنّ القدر كان يقف له بالمرصاد دائماً فيقول: "وقبل كلّ شيء ينبغي أن تثق بأنّ لاصديق ولامن يتشبّه بالصديق"(24) وذكر أبو حيان أقوال الفلاسفة: "قيل لفيلسوف: من أطول الناس سفراً؟ قال: من سافر في طلب صديقٍ."(25) وقد قدّم أبو حيان لنا في رسالته هذه صورة للصداقة ذات وجهين، صورةً حلوةً تنمّ عما في الصداقة من معنىً، ومالها من مكانة في نفس أبي حيان، ونفس كلّ إنسانٍ يحلم بصديق قريب إلى قلبه وروحه، وصورةً أخرى بشعةً توجد في كلّ زمانٍ ومكانٍ يصور فيها أبو حيان جشع الإنسان وحبّه المنفعة.. وعدم تفانيه في خدمة الناس.. وهو في رسالته هذه يصوّر نفسه المسكينة التي تفتش عن صديق لها في هذه الحياة المملوءة بالمتناقضات، إنّه يجب الصداقة من صميم فؤاده، ويقدّسها، ولكنّه يهيم في هذا العالم المملوء بالشرور والآثام يفتش عنها، ولقد كان أبو حيان متشائماً سوداوي المزاج، لايهنأ له بال ولايرتاح لأحدٍ، ولعلّ حظه التعس في المجال الأدبي جعله يرى من لايستحق يصل إلى المرتبة التي يتمناها لنفسه، ولكن لم تكن الحال حال أبي حيان وحده بل مثله كثيرون في هذا العالم لايُعرف قدرهم إلا بعد الموت.. ولعلّ الموت يرفع من شأن الناس!!..

وقد كتب المقدسي (محمد بن أحمد 336- 380هـ)، معاناته في رحلاته وتجاربه التي تعرّض لها فيها في كتابه "أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم". ويُعدّ أدب الرحلات من أكثر الآداب حيويةً وحركةً إذا كان المؤلّف من ذوي المواهب الفكرية، ويملك حساً دقيقاً مرهفاً يساعده على تسجيل الوقائع بدقةٍ وفهمٍ..

كما أنّ ابن حزم (384-456هـ) في طوق الحمامة شرح عواطفه، فقد كان من مصنفي الأندلس الذين سجّلوا لنا تجاربهم وأحاسيسهم في تآليفهم، وأكبر عقلية إسلامية ظهرت في

الأندلس.(26) ويُعد طوق الحمامة كتاباً رائعاً في الحَب "كتبه فقيهٌ من فقهاء الأندلس كان شديد العارضة في المدافعة عن الدين. وقد صرف حيلته في المجادلات الفقهية العنيفة". (27) كما يُعدّ اعترافاً صريحاً للكاتب وتجارب في الشؤون العاطفية يستفاد منها، ويقول ابن حزم بصراحةٍ، إنّه أحبّ في صباه جارية شقراء الشعر، ولم يكن يستحسن صاحبة الشعر الأسود آنذاك، وربّما كان هذا الاستلطاف قد ورثه عن أبيه.(28)

وذكر ابن حزم أنّه تربى في حجور النساء، ونشأ بين أيديهن، ولم يجالس الرجال إلا في شبابه، واعترف بصراحةٍ، أنّه جرّب اللذات كلّها، فقال: "ولقد جرّبت اللّذات على تصرفها، وأدركت الحظوظ على اختلافها، فما للدنو من بعد الخوف، ولاللتروّح على المال من الموقع في النفس ماللوصل، لاسيما بعد طول الامتناع، وحلول الهجر حتّى يتأجج الجوى ويتوقد لهيب الشوق وتتضرم نار الرجاء."(29) ويرى د. ضيف أنّ بعض الحوادث التّي ساقها ابن حزم في طوق الحمامة أو التّي جرت لبعض المحبين ولم يذكر أسماءهم، ربّما كان هو بطلها، ولم يفصح عن اسمه.(30)

■إن تاريخ السيرة الذاتية هو تاريخ العقلية الانسانية في بحثها عن الحقيقة . منذ قال سقراط " اعرف نفسك " .

ويرى ابن حزم الحبّ "ليس بمنكرٍ في الديانة ولابمحظورٍ في الشريعة، إنّ القلوب بيد اللّه عزّ وجلّ.."(31) كما رآه شيئاً ألفهُ الناس، "لايصح أن يكتموا أسراره، وما يحيط به. وقد كانت هذه طريقته في الدرس والتمحيص ولايريد التشهير بأحدٍ. فنحن نشعر أنّنا أمام إمامٍ من أشهر أئمة الإسلام، وله قلبٌ يخفق بالحبّ. وقد أحدث هذا الكتاب رجّةً عنيفةً جداً في أوروبا،وتناولته المجلات الأدبية بالنقد والتحليل. ويعلل د.زكي مبارك ذلك، لأنّ أوروبا كانت في القرن العاشر للميلاد تفتقر إلى الشؤون الوجدانية، وقد سبقها إلى ذلك عالم عربي، وإمام من أئمة الدين، ومثال يحتذى في أدب النفس، وكرم الطبع ومتانة الخلق.(32) وتابع زكي مبارك موازنته بين علماء المسلمين والغربيين، فرأى أنّ العرب كانوا ينظرون إلى الحبّ في القرن العاشر بنفس العين التّي كان ينظر بها الأوربيون إلى الحبّ في القرن التاسع عشر، هذه النظرة هي امتداد لنظرة العرب في المشرق.(33) ولاشكّ أنّ الإسلام هو السبب في ذلك، فهو دين يجمع بين الروح والجسد، ففي قوله تعالى شرحٌ وافٍ لذلك: (ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمةً إنّ في ذلك لآياتٍ لقوم يتفكّرون)(34) صدق اللّه العظيم..

لقد راعى الإسلام مشاعر الإنسان وعواطفه، وجاء الرسول الكريم مؤكداً تلك النظرة السامية للإسلام في مراعاتها الروح والجسد معاً فقال: "إنّ الرجل إذا نظر إلى امرأته ونظرت إليه نظر اللّه إليهما نظرة رحمةٍ، فإذا أخذ بكفّها تساقطت ذنوبهما من خلال أصابعهما". رواه ميسرة بن علي في مشيخته، والرافعي في تاريخه."(35)

ثم أتى فقهاء المسلمين متتبعين أسس الإسلام وتعاليم الرسول، كما فعل ابن حزم في سيرته، ولكنّه صوّر لنا جانباً واحداً من حياته، وهو جانب حبه فقط..

ولعلّ كتاب "المنقذ من الضلال" يعدّ سيرة ذاتيةً للغزالي الذي وصف فيه" رحلته العقلية وكيف وصل أخيراً إلى الحق."(36)

■لكتاب ابن أبي أصيبعه فضل كبير في نقل رسائل كثيرة كتبها فلاسفة عرب ومسلمون .

ألّف الغزالي كتابه هذا في أواخر أيامه، فشرح "فيه تطور مؤلّفه في التفكير والسعي وراء الحقيقة، فهو ترجمة فكرية يشرح لنا شكوك الغزالي ومباحثه في مختلف المذاهب قبل الوصول إلى رأي يطمئن إليه." (37) وصف الغزالي "ماقاساه من الاضطراب النفسي في مقابلة الفرق بعضها ببعضٍ ارتضاه أخيراً من طريقة التصوف، ثم صرفه عن نشر العلم ببغداد، ومعاودته له بنيسابور، كل ذلك بأسلوبٍ مؤثر تغلب فيه اللهجة الخطابية على الحجاج العقلي والبرهان المنطقي، وليس في المنقذ من الضلال مذهب "فلسفي" مستقل"، ولانظرية "مجردة بل هو حكاية حال الغزالي نفسه، وذكر انحلال رابطة التقليد عنه واستيلاء الشك عليه ثم استشفاؤه بأدوية التصوف."(38)

وقد ألّف الغزالي كتابه بعد الخمسين، فهو عمل الشيخوخة، ولذلك نرى اعتدال أسلوبه ووضوح إشاراته وتخيّر ألفاظه، وائتلاف معانيه. صوّر الغزالي النفس البشرية تصويراً رائعاً، بدقائقها وجزئياتها، ومايتنتابها من مشاعر بتلك العفوية والبساطة، بعيداً عن التكلف والصنعة والسجع فمن ذلك قوله: "لاتصفو لي رغبة في طلب الآخرة بكرةً، إلا وتحمل عليها جند الشهوة حملةً فيفترها عشيةً. فصارت شهوات الدنيا تجاذبني سلاسلها إلى المقام، ومنادي الإيمان ينادي الرحيل! الرحيل! فلم يبق من العمر إلا قليلٌ، وبين يديك السفر الطويل... فمتى تستعد...؟"(39)

وربّما عددنا "المنقذ من الضلال" سيرة ذاتية، فالغزالي صوّر ذاته ونفسه، وماطرأ عليها من اضطراب، ولعلّها لاتشبه السّيرة الفنية الحديثة، ولكنّها إلى حدٍ بعيدٍ تُعدّ سيرةً ذاتية.. وقد صنّفها د. إحسان عباس من أصناف السير التي تصوّر الصراع الروحي، فالغزالي صوّر جانباً من أزمة روحيةٍ تعرّض لها، دون نظرٍ إلى ماعداها، ولكنّه رسمها بدقةٍ، وقد كان صريحاً في تفسير حالة الشك التي مرّ بها منذ مراهقته قبل العشرين وحتى الخمسين، ولكنّه "خرج من لجة الاضطراب إلى ساحل التصوّف المطمئن وانتقل من الشك العقلي إلى الإيمان التسليمي."(40)

وكتب أسامة بن منقذ، سيرته الذاتية "الاعتبار" وضمّنها مامرّ معه من أحداثٍ تصوّر مرحلةً معينةً من تاريخ الأمة الإسلامية أيام الغزو الصليبي، في القرن السادس الهجري. فقد ضمن سيرته هذه حكايا واقعية فيها صدق العاطفة والمعاناة، كتبها رجل مسلم مؤمن بالقدر .. فقد "أتقن أسامة الفن القصصي وأبدع في إيراد نكته كلّ الإبداع."(41) ويعد هذا الكتاب صورةً أدبيةً رائعة كُتبت في القرن السادس الهجري، ولعلّه هدف من وراء هذا الكتاب "تعلم أمثولة أدبية لذلك سماه "كتاب الاعتبار" وأورد مواد يُرجى منها أن يعتبر القارئ بما حلّ بغيره وأن يستفيد لنفسه."(42)..

وربّما استطعنا أن نجد في " الاعتبار" بعض سمات السّيرة الفنية مثل الالتزام بالصدق والأمانة، وبراعة التصوير ، وقدرة أسامة على جعل القارئ يعيش الموقف ذاته، والتعبير الدقيق الذي يمتلئ حرارةً وواقعيةً. واتخاذ أسامة في رواية سيرته الأسلوب القصصي بما فيه من حوارٍ ، مثل قصته عن طبّ الأفرنج..

وكذلك ابن خلدون (732-808هـ) الذي ترجم لنفسه، وذيّل مؤلفه التاريخي به، وتناول سيرة حياته العامة والخاصة، واتصاله بأمراء المغرب ودوله، ورحلته إلى الأندلس، واتصاله بملك غرناطة

■لقد كتب المقدسي معاناته في رحلاته وتجاربه التي تعرض لها في كتابه " أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم " .

ووزيره ابن الخطيب، وحياته في مصر واتصاله بالسلطان، وكيف سعى خصومه حتى عزل عن منصب القضاء، وتابع ابن خلدون حوادث التاريخ التي عاصرها، وتكلّم على "فتنة الناصري"، وعقب تحت العنوان، "وسياقة الخبر عنها بعد تقديم كلام من أحوال الدول يليق بهذا الموضع، ويطلعكم على أسرار في تنقل أحوال الدول بالتدريج إلى الضخامة والاستيلاء، ثم إلى الضعف والاضمحلال،والله بالغ أمره."(43)

لقد كان هدف ابن خلدون إذن في سيرته، تحقيق حوادث التاريخ التي عاصرها، ولم يكن هدفه التعريف بنفسه فقط، فقد كانت سيرةً عامةً، وهامة في شرح بعض التفاصيل، عن الشخصيات التاريخية التي قابلها مثل "لسان الدين بن الخطيب" فأعطانا بذلك صورةً واضحةً له، ولعلمه وثقافته، وتفكيره وزهده، في رسائله التي أثبتها في تعريفه، تلك الرسائل التي تبادلها ابن خلدون وابن الخطيب. ولعلّ الرسائل ركيزة هامة في السّيرة الفنية الحديثة، للتعريف بالشخصية المترجمة...

كتب العرب القدماء سيرهم الذاتية إذن، ولاشك أنّنا نجد في بعضها ملامح السّيرة الذاتية الفنية الحديثة، ولكنّ كاتبها كان يفسر، ويشرح جانباً واحداً من حياته.. كما رأينا في السير التي أشرنا إليها من قبل... ولاشك أنّ العرب أسهموا في مضمار السّيرة الذاتية مساهمةً فعّالة، ولكنهم تقاعسوا عن هذا الفنّ الهام، والدّال على تطور الأمم وحضارتها، بما يرسم من صورٍ اجتماعيةٍ وثقافيةٍ وإحساساتٍ بشريةٍ دقيقةٍ ومعبرةٍ عن النفس الإنسانية الطامحة إلى الكمال.. وما يقدّم من فوائد جلى للأجيال المتتالية.. لانستطيع أن نحصر تأريخ سيرتنا الذاتية في أدبنا العربي على امتداد عصوره في صفحاتٍ قليلةٍ، مع العلم أنّ تلك السير لم تكن تجمع سمات السّيرة الذاتية كما عرفها الغرب في عصر النهضة الحديثة، ولكنّنا حاولنا قدر الإمكان أن نعطي صورةً واضحةً للذات العربية منذ أقدم العصور..

ولعلّ سيرة د. طه حسين "الأيام" هي أول سيرةٍ ذاتيةٍ عربيةٍ فنيّةٍ طالع مؤلفها بها القرن العشرين فقد صدرت عام 1929م. وشرح طه حسين الدوافع التي جعلته يكتب أيامه، فقد كتب الجزء الأول والثاني هرباً من السياسة في بلده، وحين كان في فرنسة أملى الجزأين معاً، أما الجزء الثالث فلم يكن هدفه فيه أن يكتب مذكراتٍ لحياته كلّها. ويرى طه حسين أنّ من الضروري إتمام سيرته إذا استطاع.(44) إنّ هذا اعترافٌ من طه حسين بأنّه أهمل في الجزء الثالث كتابة بعض أحداث حياته التي تُعدّ أهم فترة بالنسبة لتطور تلك الحياة. ولقد كانت تلك الأحداث غنيةً بالتغيير الجذري الذي طرأ على شخصية طه حسين، ومع ذلك لم يشرح لنا جوانب حياته التي عاشها في فرنسة وهو المكفوف الذي تعرض حتماً لتجارب عنيفةٍ، ربّما هزّت كيانه آنئذٍ، كنّا نشعر من خلال سيرته بعمق الألم الذي تركته العاهة في نفسه، مهما تظاهر بإخفائه، أين منّا أن نرى تجارب طه حسين وهو في مدينةٍ رائعةٍ لاهيةٍ كباريس قبل قرنٍ من الزّمن تقريباً!! كذلك فإنّه لم يصوّر لنا بدقةٍ تعلّقه بالفتاة الأوروبية "سوزان"، تلك المراة التي أبصر بعينيها، والتي أصبحت زوجته فيما بعد، بل كان يصمت في مواقفه الكثيرة معها، ولم يهتم بتساؤلات القارئ وحبّه المزيد والتعمّق في الأمور.. ويتساءل د.حسام الخطيب قائلاً: "أيريدنا طه حسين أن نصّدق أنّ الجانب الوحيد من هذه العلاقة

النبيلة إنّما كان هو الجانب الظاهر الذي أومأ إليه إيماءً ولم يستقصه؟ وماذا تكون السيرة الذاتية في هذا المجال إن لم تكن كشفاً وتعرية؟."(45)

لقد خفق قلب طه حسين عندما سمع صوت مي في حفل تكريم خليل مطران" ولم يرض الفتى عن شيء مما سمع إلا صوتاً واحداً سمعه فاضطرب له اضطراباً شديداً، وأرق له ليلته تلك. كان الصوت نحيلاً ضئيلاً وكان عذباً رائقاً.."(46) ووصف لنا طه حسين حبّه مي من خلال صوتها، وهو الإنسان المحروم من المرأة وكيف أخفى عنّا مغامراته في فرنسة، لاشك أنّ طه حسين لم يكن صريحاً وصادقاً في كشف عواطفه وتعريتها، وكان يمكنه أن يعرّي قسماً منها، ولكنّه كان يخشى عواقب الأمور لاكما قال في نهاية سيرته إنّه "لم ينكر في سيرته شيئاً ولم يندم على فعل فعله أو قول قاله"(47)..أيقصد طه حسين الانكار فقط فيما كتبه؟ أم إنّه الإنكار لحقائق بعد عنها ضنّاً منه على القارئ، وخوفاً من المجتمع القاسي الذي لايرحم وكان يرى "الحيدة في ذلك جبناً ونفاقاً."(48) وهو يرى نفسه "أطول الناس لساناً".(49)

■يعتبر ابن حزم أكبر عقلية إسلامية ظهرت في الأندلس.

أكان طه حسين طويل اللسان في المشكلات العامة فقط، وقصيره في مشكلاته الخاصة، في دقائق خلجات قلبه المفعم بالحبّ؟.. لاشك أنّ وصفه الأول صوت امرأة سمعه قد حرّك لواعجه بتلك الصورة الرائعة، فأين طه حسين هناك في بلدٍ غريبٍ عنه، بعيدٍ عن عيون الناس، وعن مجتمعه المتخلّف، فماذا فعل طه حسين؟.. طه حسين الرجل الريفي ذو العقل المتفتح والبصيرة المتألّقة. كيف أخفى عنا مشاعر قلبه المملوء بالحبّ، والعطف والإحساس والشعور؟ كيف أصمّ أذنيه ؟ كيف عقل لسانه؟ فقدكتم الكثير، ولم يكن صادقاً وصريحاً في سرد قصة حياته. وقد اقتبس طه حسين ذلك الفنّ من الغرب وحاول شرحه، ولكنّ تقاليده، وعاداته أوقفته وشدّته إلى بيئته التي نشأ فيها، وعاد إليها، كتم هذا خوفاً من مجتمعٍ قاسٍ متخلفٍ يحاسب الإنسان على كل هفوةٍ يعدّها في رأيه جريمةً في حق الدين والحياة، والمجتمع المتزمت الذي يخالف طبيعة تعاليمنا الدينية والتربوية في صدر الإسلام.. ومع هذا كلّه، فلا يمكن أن ننكر أنّ للأيام قيمةً تاريخيةً وعلميةً وأدبية

لأنها تؤرخ بدء السيرة الذاتية الفنية في أدبنا العربي الحديث، وأنّها تشرح الفكر العربي المتطور المواكب للعصر إلى حدٍ ما، وتعطي صورةً رائعةً من النثر العربي بموسيقاه وجرسه وتناغمه.. فقد اتخذ طه حسين الأسلوب القصصي في جزأيه الأولين، فسرد قصة ذاك الفتى المكافح، وتأزمت الأحداث، ووصل الصراع إلى ذروته" وفي الحق أنّ الفتى قد قطع الصلة بينه وبين الأزهر في دخيلة نفسه وأعماق ضميره، ولكنّه ظلّ مقيداً في السجلات."(50)

إنّ أيام طه حسين كلّها صراعٌ وكفاحٌ وهي تستحق التسجيل والقراءة.. ولكنّها تعاني من نقصٍ في بنائها وصراحتها..

وكتب أحمد أمين بعد طه حسين سيرته "حياتي" في حلوان في شتاء عام 1950م بعد الأيام بحوالي ثلاثة وعشرين عاماً، كتبها في نهاية حياته، وقد قال في المقدمة بصراحةٍ: "فكنت أعصر ذاكرتي لأستقطر منها مااختزنته من أيام طفولتي إلى شيخوختي، وكلّما ذكرت حادثة دوّنتها في

إيجازٍ ومن غير ترتيبٍ.. فلمّا فرغت من ذلك ضممته إلى مذكراتي اليومية، ثم عمدت في الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديدٍ... من غير تصنّع ولاتكلّفٍ."(51)

■يرى ابن حزم الحب ليس بمنكر في الديانة ولابمحظور في الشريعة .

ويرى د.إحسان عباس أنّ كتاب "حياتي" له صلةٌ بالتاريخ والمذكرات" وتقف في صفٍ مع مذكرات محمد كرد علي ومذكرات الرافعي ومحمد شفيق باشا، ومذكرات الملك عبد اللّه، ومحمد حسين هيكل، وتربية سلامة موسى وماأشبه، إلا العنصر الذاتي منه أقوى وأوضح."(52)

وقد ظهرت بين سيرة طه حسين وسيرة أحمد أمين مذكرات عديدة، منها مذكرات محمد كرد علي التي كتبها عام 1939 في أوائل الحرب العالمية الثانية، وراج فنّ المذكرات كثيراً في هذا القرن، فكتب السياسيون مذكراتهم، وربما عدت تلك المذكرات تأريخاً لفترة الانتداب في الوطن العربي، في أوائل هذا القرن. وفي المغرب العربي كتب المناضلون ضدّ الاستعمار الفرنسي مذكراتهم، يصورون فيها وحشية المستعمر، ومالاقاه هؤلاء من تعذيب في سجون العدو الفرنسي منها "من ذكريات سجينٍ مكافحٍ" للمناضل محمد إبراهيم الكتّاني، فقد كتب الكتّاني تلك المذكرات لأنّها" محاولة لوصف القمع الوحشي الفظيع الذي لقيته طائفةٌ من المكافحين الوطنيين الفاسيين على يد جيش الاحتلال في مركز (كولمينا) بالجنوب المغربي"(53) إنّ تلك المذكرات تجمع صوراً حيّةً ناطقةً، يتمنى صاحبها أن تعرض شريطاً سينمائياً. ولاشكّ أنّها تضم أحاسيس المناضل، وآلامه خلال سجنه.

ولاشك أنّ الرجوع إلى المذكرات العربية التي ظهرت بكثرةٍ بعد الحرب العالمية الثانية يفيد الباحث التاريخي، والاجتماعي، والنفسي أيضاً، ولكن ينبغي التحقق الجيّد والدقيق قبل الأخذ بها. ويجد الباحث في قصص الأدباء العرب المحدثين لمحاتٍ من سيرهم، وربّما كانوا هم أبطال تلك القصص، كقصة إبراهيم الكاتب للمازني،وسارة للعقاد، وسجن العمر وزهرة العمر وعودة الروح لتوفيق الحكيم.. وقد اعترف لي د. عبد السلام العجيلي بأنّ قصته "بنت الساحرة" تضم شيئاً من ذكرياته(54). كما صور حنا مينة طفولته في روايتيه التاريخيتين "بقايا صور" و"المستنقع".

وصورت د. سمر العطار مرحلة من طفولتها في روايتها "لينا".. ولعلّ سرد هذه اللمحات يبعدنا عن الموضوع الأساسي في بحثنا، وهو "السّيرة الفنية الذاتية."

وفي عام 1959م، كتب ميخائيل نعيمة سيرته "سبعون" وقد قسمها إلى مراحل متعددةٍ:

"**المرحلة الأولى**" : وكانت تتضمن أحداث حياة نعيمة من عام 1889- 1911م، من الطفولة حتى نهاية دراسته في روسيا، وقدّمها بقوله: "سبعون سنة... يهون عليك لفظها. يهون عليك عدّها من الواحد حتى السبعين، ولايستعصي عليك حصر شهورها وأسابيعها وأيامها، وساعاتها، ودقائقها وثوانيها، ولكنّه فوق طاقتك أن تعود القهقرى، ثم أن تعرضها لمحةً حسب تسلسلها في الزمان والمكان، ثم أن تنتزع من كلّ لمحةٍ جميع ماحملته إليك من موحياتٍ وتخيّلاتٍ وانفعالاتٍ وجميع ماحملتها من حركاتٍ عفوية وغير عفوية، ومن وساوس ورغباتٍ، ومن أحلامٍ حملتها في اليقظة والمنام، وملذاتٍ وأوجاعٍ كتمت بعضها عن الناس، وفضحت بعضها عن قصدٍ منك وعن غير قصدٍ: إنك خادعٌ ومخدوعٌ كلّما حاولت أن تحكي لنفسك أو للناس حكاية ساعةٍ واحدةٍ من ساعات عمرك.

لأنّك لن تحكي منها إلا بعض بعضها. فكيف بك حكاية سبعين سنةً؟"(55) يرى نعيمة أنّ من الصعب أن يردد كلّ ماسمعته أذنه، أو كلّ مارأته عينه، وأن يحصي كلّ خطوةٍ سارها ويعدّ كلّ ذريرةٍ من عمره أو عمر القارئ، فيرى من المتعذّر على الذاكرة أن تصل إليها ليسجلّها حينما تريد..(56)

أما المرحلة الثانية : من حياة نعيمة "سبعون" فهي تبدأ من عام 1911 حتّى عام 1932، منذ بدء هجرته إلى الولايات المتحدة وحتّى عودته منها..

والمرحلة الثالثة : من عام 1932 حتى 1959م، منذ عودته إلى وطنه وحتّى اليوم الذي انتهى من كتابتها ونشرها في 17 تشرين الأول من عام 1959م.

■لقد راعى الاسلام مشاعر الإنسان وعواطفه وجاء الرسول الكريم مؤكداً تلك الفطرة السامية للإسلام .

ولعلّ "سبعون" أقرب السير الذاتية لفنّ السيرة الحديثة، فقد اتخذ نعيمة الأسلوب القصصي الشائق، وقد كان لاتصاله بالآداب الغربية، ووجوده في الوسط الملائم أثرٌ كبيرٌ في جعل سيرته فنّاً تام الأركان، وتعدّ حياته تأريخاً "لحياة إنسانية جليلةٍ خاضت تجربةً صوفيةً عميقةً لاأصول صهرتها صهراً، وصنّفتها ونفذت بها إلى الجوهر وكشحت عن بصيرتها "الرغوة" التي تغش بصيرة الإنسان المشغول بتفاهات الحياة."(57)

ولقد أرّخ نعيمة في سيرته كذلك تجربة المهاجرة، ووصف مدرستها الأدبية الكبيرة التي قامت في الطرف الآخر من العالم، والتي أثّرت تأثيراً بيّناً وفريداً في أدبنا العربي الحديث. وهكذا قدّم صورةً واضحةً معبرةً لهذا الفنّ الجميل، فدفع بأدبنا عقوداً إلى الأمام. هذا الفنّ الممتع الذي يدلّ على تطورٍ حقيقي ورائدٍ في حياة الأمم..

وفي عام 1969م ظهرت سيرة ذاتية أخرى تشبه أيام طه حسين، للدكتور كاظم الداغستاني تحت عنوان "عاشها كلّها" كتبها حين جاوز الستين من عمره أو قارب السبعين كما يعترف بأولها.(58) وقد كان هدفه أن يدّون صوراً جميلةً اعتاد أن يرويها لأصحابه خشيةً منه على ضياعها.(59) وعرض علينا الداغستاني صوراً رائعةً من طفولته ونشأته وشبابه وكهولته أيضاً.. وكان يستمد تلك الذكريات من أيام طفولته وصباه، ويراها لوحاتٍ منفردة لايتصل بعضها ببعض، ولكنّها واضحةٌ لما تركته من آثارٍ في نفسه.(60) ولم يقصد الكاتب أن يكتب سيرة حياته، بل كان هدفه دراسة الحياة الاجتماعية في سورية والموازنة بينها وبين الحياة الاجتماعية في فرنسا من خلال شعوره هو .. ويعترف الكاتب بأنّه أخفى أشياء هامةً في حياته، لأنّ القارئ ظالمٌ قد يحكم عليه ويحطّ من قدره.. ولكنّ الأحداث التي صوّرها هي صورةٌ واقعيةٌ صادقةٌ ليس فيها تحريفٌ. حاول جاهداً ألايخرج عن اللون المحلي الدمشقي لينقل إلى القارئ مجتمع دمشق كما هو..(61)

وفي عام 1970م، كتبت سلمى الحفار الكزبري سيرتها في "عنبر ورمال" وظهرت المرحلة الأولى منها، وقد سبقتها محاولة أخرى للكاتبة كتبتها في "يوميات هالة" صدرت عام 1947م، ولكنّها كانت محاولةً مخفقةً للكاتبة، لأنّها كانت في أول شبابها، وأول عهدها بالكتابة.. وتعترف الكاتبة بأنّ سيرتها "عنبر ورمال" تتضمن فصولاً من طفولتها، وحياتها وبيئتها، وتصّور أهم الأحداث التي أثرت

> ■يعترف الكاتب أنه أخفى أشياء هامة في حياته ، لأن القارىء ظالم قد يحكم عليه ، ويحطّ من قدره .

تكوينها الخُلقي والفكري.. كما تعترف بأنّ الإنسان "لايدرك معنى الحياة وقيمتها قبل أن ينضج ويصبح قادراً على تمييز الوجوه من الأقنعة."(62)

ولقد كان الدافع الأول الذي جعل "سلمى" تكتب سيرتها هو كتابة سيرة أبيها، وترى ذلك براً ووفاءً له لذلك أهملت جانباً كبيراً من طفولتها.. وقد يتراءى لقارئ "عنبر ورمال" أن بطل السّيرة هو أبو سلمى، وليس سلمى نفسها.. وأما الدافع الثاني الذي جعلهاتكتب تلك السيرة فهو رغبتها في تسجيل نزه دمشق الحلوة في فترةٍ مضت، تلك النزه "السيارين" التي سجلتها في أول كتابٍ لها في مرحلة شبابها "يوميات هالة"، وتعدّ الكاتبة هذا وفاءً منها لدمشق مدينتها وتعبيراً صادقاً عن حبّها لها..

وفي عام 1973م، كتب مراد السباعي "شيء من حياتي" ولكنّ الكتاب لم يظهر إلا عام 1979م، وكتب في سيرته هذه عن مرحلتي الطفولة والشباب، وتمنى لو تتاح له فسحةٌ من العمر ليكتب مرحلته الثالثة "مرحلة الكهولة"(63)، فسيترك الكتابة للزمن، لأنّ في اعتقاده أنّ الزمن يخمّر الأفكار ، فتختمر الأحداث في ذهنه حتى يستطيع أن يكتب من جديدٍ.(64) ولعلّ الكاتب تعمد هذا العنوان لأنه أخفى أشياء من حياته، لم يعرضها للناس، وتركها لنفسه.. ولكنّه اعترف بأنّه من الصعب عليه أن يجرّد حياته أمام المجتمع دون شعور بالخجل، فالخجل سمةٌ إنسانيةٌ، وهو يرفض التعرية أمام الآخرين، ولذلك أخفى بعض الأشياء التي قد تسيء إلى معارفه وأصحابه.(65) وقد أهمل الكاتب التسلسل الزمني في مرحلة طفولته، وترك لقلمه الحرية في أن يجري على الورق كما يودّ. فهو لم يدّون يومياته لأنّه يرى هذا التدوين مقيّداً بتاريخٍ معيّن، فتفقد عندئذٍ الأحداث عفويتها. وذكر المؤلف الشخصيات التي أثّرت في حياته فقط، أما الذين لم يؤثّروا فيه لامن قريبٍ ولا من بعيدٍ فلم يتعرّض لهم. ولم يصف السباعي الصورة الخارجية لشخصياته أبداً، لأنّه يخشى عدم تطابق الصورة مع الوصف ويترك تخيّلها للقارئ. إنّ "شيء من حياتي" سيرةٌ مقتضبةٌ، ويعلل المؤلف ذلك لسببين هامين: الأول أنّه اختار أحداث حياته اختياراً، وأهمل بعض حوادث من حياته، كان قد ذكرها في مجموعته القصصية "الشرارة الأولى" في قصتي "قبورٌ تتزاور" و "حياة رسائل" ووجد من الأنسب عدم ذكرها مرةً ثانيةً لأنها نشرت من قبل..

والثاني: أنّ مراد السباعي كاتب قصةٍ قصيرةٍ، لم يكتب الرواية أبداً، فجاءت لذلك سيرته قصيرةً كقصصه.(66)

لقد حاولت تقصي السير الذاتية التي ظهرت في أدبنا العربي الحديث والتي تشبه إلى حدٍّ ما السيرة الذاتية الفنيّة الغربية، وهي كما رأينا لاتتجاوز أصابع اليد.. وقد يكون هناك بعض السّير التي ظهرت في العالم العربي ولكنّها لم تصل إليّ وقد سمعت عن بعضٍ منها وحاولت جلبها ولكنني أخفقت.. ولعلّ هناك أسباباً متعددةً منعت انتشارها..

وسأحاول أن أوازن بين سيرتنا الذاتية العربية والسّيرة الغربية، لعلّنا نجد تقارباً وتباعداً بينهما.. ولاشكّ أنّ هناك فرقاً بيّناً وواضحاً بين المجتمعين العربي والغربي، ولعلّ الغرائز الإنسانية واحدةٌ في

■ إن المجتمع المتخلف هو الذي يحكم على الكاتب ، وهو الجلاد القاسي..

الشرق والغرب.. ولكنّها تختلف باختلاف البيئة والتربية، وهذا شيء معروفٌ لدى الجميع.. إنّ المجتمع المتخلّف هو الذي يحكم على الكاتب، وهو الجلاّد القاسي.. فالكاتب إنسانٌ يحيا بطباعه، ويعيش بنزعاته الإنسانية المختلفة، فلماذا يجرّده الناس من تلك الصفات الإنسانية الحلوة؟ فهو بشرٌ له أخطاؤه وحسناته.. فالكتابة والتأمل شيءٌ والواقع شيء آخر..

وقد اعترف نعيمة أنّ في حياة كلّ إنسانٍ أسراراً يكتمها عن الناس.(67) وقد ذكر المبررات التي جعلته يغامر ويكتب سيرته "سبعون"، منها مبررٌ لا يخطر للقارئ في بالٍ. وهو اللّذة التي يلاقيها الإنسان إذا هو تعرى أمام إخوانه الناس من جميع "أسراره" وأوزاره، وبات وكأنّه البيت من زجاج. كلّ مافيه مكشوفٌ للعيان، إلا ماكان منه أبعد أو أعمق. من متناول أبصار الناس وأفكارهم. فذلك وحده يبقى له بمثابة قدس أقداسه –لايدخله أحدٌ غيره."(68)

لقد عرى نعيمة ذاته أحياناً وأخفى أحياناً أخرى ماوجده ملكاً له.. إنّ تعرية الذات والكشف عن النفس أساسي في السيرة الذاتية خاصةً.. وإن كثيراً من كتّاب السّيرة الذاتية الحديثة يخشون تعرية ذواتهم خوفاً من القارئ.. وتقول كوليت خوري: وربما لايوجد في هذه الحياة أحلى من تعرية الإنسان ذاته والتكلّم عليها، فالورق صافٍ أبيض يتقبّل اعترافات الكاتب ويفتح صفحاته له، ولكنّها صعبةٌ في آنٍ واحدٍ، لأنّه يخشى الآخرين وكراهيتهم له في النهاية.(69)

عرّى نعيمة ذاته، وتكلّم عليها بصراحةٍ، حين وصف مدرسته الداخلية في الناصرة تحدّث عن الانحرافات الجنسية بين الطلاب هناك، واعترف بأنّه عانى كثيراً من كبح عاطفته الجنسية.(70) ثم خدّر ضميره الحيّ ليهون عليه الاستسلام "للبهيمة" في داخله.(71) وحين استسلمت له زميلته، ووجد في نفسه جوعاً، أخذ يقول كاشفاً عن نفسه: "فكيف أعف وفي دمي

جوع وأيّ جوعٍ؟ إنّه جوع الحياة إلى الحياة. إنّه الجوع الذي لولاه لاحياة."(72) لقد كانت مادلين مغرمةً به إلى درجةٍ كبيرةٍ، ولكنّه وجد أنّ حبّها له من جانبٍ واحدٍ فقط فأخذ يتساءل: "ألعلّني بت غير قابلٍ للاشتعال بنار الحبّ؟ أم إنّ مادلين ليست الشرارة القادرة على إضرام تلك النار؟"(73) ثم انهارت مثل نعيمة ووجد في بيلا القوت والشراب..(74) كما أنّ نونيا تثير به جوعاً.(75)

وكذلك طه حسين فقد أخفى علينا الكثير من مغامراته في باريس، وهو الرجل الريفي الذي وضع في قلب الحضارة الأوروبية في القرن الماضي ولعلّه كان حكيماً يحسب لمجتمعه المتخلف حساباً.. وكما قال د. الخطيب:" ولولا هذه الحكمة في طرح الأمور لما أتيح لصوت طه حسين في الأغلب أن يصل إلى آذان القرّاء شرقاً وغرباً.."(76)

بينما صرّح د. الداغستاني بأنّه أخفى أشياء هامة في حياته لأنّ القارئ ظالمٌ قد يحكم عليه ويحطّ من قدره.. كما أنّ السباعي رفض التعرية أمام الآخرين لأنّه من الصعب عليه أن يجرّد حياته أمام المجتمع دون شعورٍ بالخجل وأخفى بعض الأشياء التي قد تسيء إلى معارفه وأصحابه..

ويُخيل إلينا أنّ الكاتب العربي الحديث يحسب حساب المجتمع على خلاف الكاتب الغربي الذي يعيش في مجتمع واعٍ مثقّف متطوّرٍ يقبل اعترافات الكاتب، ويراها أشياء طبيعيةً نابعةً من نفس

الإنسان فهو بشرٌ يتحرك، وينمو وله مشاعر ينبغي ألا يخفيها، ولايشعر الكاتب الغربيّ بالخجل من تعرية ذاته كاعترافات جان جاك روسو، الذي رسم أهواء حياته في اعترافاته الجريئة قبل قرنين من الزمن..(77)

■تختلف اعترافات كتاب السيرة الغربيين، عن اعترافات كتاب السيرة في الأدب العربي الحديث.

وينبغي أن ينقل كاتب السيرة الذاتية صراعه الداخلي إلى قرائه ليكشف عن ذاته وما يضطرب في أعماقه، ولاشكّ أنّ اعترافات كتاب السّيرة الغربيين مختلفةٌ عن كتاب السّيرة في الأدب العربي الحديث.. وقد تكون "اعترافات القديس أوغسطين" هي التي شجّعت الكتاب الغربيين على الاعتراف."(78) مع أنّنا نجد في أدبنا العربي القديم اعترافات جريئةٍ مثل اعترافات الغزالي في "المنقذ من الضلال" واعترافات ابن حزم في "طوق الحمامة" (وقد أشرنا إلى ذلك من قبل). ولكنّنا لانجد الصراحة الاعترافية عند كتابنا المحدثين.. فهل كان المجتمع العربي أوسع صدراً؟ وأبعد أفقاً للاستماع والنقاش؟ أو أنّ مجتمعنا العربي الحديث على تطوّر الزمن وتقدّم الفنون، تخلّى عن مشاركة الفنان تجربته، وأرغمه على الزيف والرياء!!..

فها هو برتراند رسل Russell, Bertrand (ولد عام 1875م) الفيلسوف الإنكليزي وعالم الرياضيات، والكاتب الشهير الذي نال جائزة نوبل في الأدب عام 1950، يعترف بصراحةٍ في سيرته الذاتية غير آبهٍ بالمجتمع الذي يعيش فيه، ويتكلّم على مشاعره الجنسية التي طرأت عليه في سنّ المراهقة، ويصوّر حالته النفسية أنئذٍ.(79) ويتابع رسل شرح عواطفه غير آبهٍ ولا متهيبٍ من المجتمع ولا القرّاء، فهو يعلم حقّ العلم أنّ قرّاءه بشرٌ مثله يتقبلون ذلك.. فالخوف من المجتمع القاسي يمنع كُتابنا من بثّ مشاعرهم الطبيعية، لأنّ المجتمع ظالمٌ لايرحمهم كما ذكرنا.. وربّما استطاع أن يبعد فنّهم عن التداول بين الناس ويقضي عليهم في المستويين الأدبي والمعاشي أيضاً..

ولعلّ تصوير تطور شخصية بطل السّيرة الذاتية ونموّها وتطوّرها وتغييرها ضروري جداً فيها وربما أحسن نعيمة رسم هذا التطوّر في سيرته "سبعون"، فوصف لنا دقائق النفس البشرية، واختلافها من مرحلةٍ إلى أخرى، بينما نجد الكتّاب الآخرين هم نفسهم من الشباب حتى الكهولة والشيخوخة..

وقد حاول بعض الكتّاب العرب أن يكون صادقاً في سرده قصة حياته، بينما كان بعضهم الآخر يشوب أحداث حياته بالغموض.. فهذا مراد السباعي لم يتخرّج في مدرسةٍ قط، وكانت لغته ضعيفةً تضطره للاستعانة بأستاذٍ يهذّبها، ومع ذلك فقد استطاع أن يدخلنا إلى ذاته المضطربة حين أحبّ فتاةً مثقفةً، ورأى من الواجب أن يجاريها في ثقافتها.(80) وحاول أن يقرأ باستمرارٍ ليفهم "الأفكار المعروضة" داخل صفحات الكتاب، بينما كان طه حسين يخفي عنّا مغامرات حبّه في باريس مثلاً.(81) وهذه الصراحة التي لجأ إليها السباعي خلال صفحات كتابه، لم نعهدها في أدبنا الحديث وخاصةً عند كتّابنا الناشئين فهي جديرةٌ بالاحترام.. ولعل القارئ يرى صورته في سيرة نعيمة الذي نجح بربط تجربته الذاتية بالتجربة العامة للإنسانية كلّها في كلّ المجالات. وربما في صفحات "سبعون" أدلة واضحة على ذلك.. فقد جرّب نعيمة الحرب، وخاض غمارها مرغماً، فكرهها، وتمنّى السلام للبشرية جمعاء من خلال تجربته ومعاناته للحرب الطاحنة البشعة.. فكتب حواراً جرى بين الشمس والأرض، فهاهي ذي الشمس تسأل ابنتها الأرض قائلة:

-السلام يابنتي الحبيبة، ماذا عندك اليوم؟.

-عندي معاهدات سلم ولاسلم ياأماه."(82)

■ تظهر " الأنا " من خلال أسطر الكاتب وكلماته في السيرة الذاتية العربية .

ولعل في السيرة الذاتية العربية "الأنا" التي تظهر لنا من خلال أسطر الكاتب وكلماته، ففي سيرة نعيمة "سبعون" نجد الأنا قد غلّفت السيرة بمسحة من الغرور، فنعيمة عالمٌ، ومفكر، وشاعر، وكاتب، ورسام ماهر، وعاشق ومعشوق أيضاً ..نعم ! ربما كان نعيمة هذا الإنسان العظيم، فهو حقاً كاتب ومبدع وموسوعة أدبية وثقافية، ولكنه كان يعيش في بيئة متطورة خلال ثلاثين عاماً تعلّم منها الكثير، تعلّم الصراحة والصدق إلى حدٍ ما.. ولكنّه لم ينس الغرور والكبر اللذين كانا يسريان في دمه، فهو شرقي وهذا هو عيبنا في الشرق، الغرور والبُعد عن التواضع، والاعتراف بالنقص، نحن عباقرة فقط، والناس جميعاً من حولنا لايفقهون شيئاً، هكذا نشأنا وتعلّمنا، واختلط مفهوم الكلمتين عندنا "الاعتزاز" و "الغرور". بينما نجد سومرست موم يقول في سيرته: "وقد سرّني أن أعيش على مافي من نقائض عقليةٍ وجسميةٍ. وما أوّد أن أكرر حياتي ثانيةً لأنّني لاأرى لذلك طعماً، لا أرغب أن أعود إلى معاناة ماعانيته من آلام، وذلك أنّه من بين أغلاط طبيعتي أنّني عانيت من آلامي أكثر مما سررت بأفراحي، ولكنني لا أمانع في أن أعيد الحياة ثانية إذا تخلّصت من نقائصي الجسدية، ووهبت جسداً أقوى وعقلاً أرجح."(83)

وكما قال جان بول سارتر في سيرته الذاتية أيضاً: "صحيح أنّي لست موهوباً بالكتابة..."(84) وقال: "لقد آثرت أن أتّهم نفسي على أن أتّهم الآخرين، وليس ذلك بدافعٍ من طيبةٍ، وإنّما لكيلا أكون متوقّفاً على سواي. ولم تكن الغطرسة تنفي الخضوع. كنت أعتبرني قابلاً للخطأ بمقدار ماكانت ألوان ضعفي بالضرورة أقصر طريقٍ إلى "الخير" وكنت أتدبّر أمري لأحس في حركة خيالي انجذاباً لايقاوم كان يقسرني بلاانقطاع، ولو على مضضٍ منّي، أن أحقق ضروباً جديدة من التقدّم."(85)

وينبغي إذن أن يبتعد كاتب السيرة الذاتية عن دافع الإعجاب بالنفس لئلا ينحرف عن عنصر السيرة الأصيل وهو الصدق، لأنّه الأساس الذي تُبنى عليه السيرة الذاتية خاصةً..

ولعلّ ظهور السيرة الذاتية في أدبنا العربيّ الحديث ناتجٌ عن احتكاكنا بالغرب، واختلاط ثقافتنا بالثقافات الغربية المختلفة، واطلاع كتابنا على آداب الغرب، إما عن طريق اللغة الأم، أو عن طريق الترجمة التي ازدادت بكثرةٍ عجيبةٍ بدءاً من عصر النهضة إلى عصرنا الحالي، مما جعل الكاتب العربي يحاول أن يوقظ كوامن الماضي في نفسه، وحبّه الذي ورثه عن الأجداد في كتابة السيرة ليمارس كتابة هذا الفن العربي بجذوره الأصيلة.. ولكن هناك أسباباً منعت كتّابنا من التحليق، في عالم السيرة الذاتية الحديثة، لالنقصٍ في قدراتهم العقلية، ولالضعفٍ في تفكيرهم.. ولا في ثقافتهم، ولكن ربما يرجع ذلك إلى مجتمعنا القاسي الظالم، وقارئنا الذي لا يتقبل الصراحة والصدق اللذين يجب أن يكشف عنهما الأديب في حياته... ويحسّ معه بأنّه إنسانٌ له نوازعه البشرية، كما أنّه يستحق العيش على هذه الأرض بحريةٍ دون قيودٍ وموانع تحدّ من تفكير كتّابنا وتجعلهم يصرفون

طاقاتهم في ضبابيةٍ تائهةٍ... ومما لاشكّ فيه أنّنا نعيش الآن في عصرٍ تقدمت فيه العلوم والفنون، كما تطورت فيه أساليب كتابة السيرة... وإن كنّا نلاحظ أنّ السير BIOGRA PHY (أي السير الغيرية لوصح التعبير) في أدبنا الحديث أكثر من السير الذاتية لأنّ الكاتب في الأولى حرّ إلى حدٍ ما.. ولانستطيع أن ننكر أخيراً ما قدّمه الأدب الغربي لنا في مجال السيرة الذاتية، ولعلّ سيرتي طه حسين ونعيمة اللتين كتبتا بقلم عربي، يرجع كثير من فنّهما وأسلوبهما إلى تأثّر الكاتبين بالآداب الغربية، وإلى ماتعرّض له الكاتبان من البيئة التي عاشا فيها، والمجتمع المتطور الذي شجعهما على كتابة سيرتيهما.. على الفارق الكبير بين السيرتين، والصراحة والصدق اللذين يختلفان في صورهما في أيام طه حسين ونعيمة.. ولعلّ العاهة التي أصيب بها طه حسين منعته من أن يشرح عواطفه كما ذكرنا بصراحة خشية من مجتمعه المتخلف آنئذ ... وقد استطاع نعيمة أن يفوق طه حسين في ذلك ... وربما يعود هذا للمدة الطويلة التي عاشها نعيمة بعيداً عن مجتمعه؟ ولعل بيئة نعيمةأيضاً تختلف كثيراً عن بيئة طه حسين.. ولاننكر أخيراً أنّ بعض الكتّاب حاول أو يقلّد السيرة الذاتية الغربية، ولكنّنا نأمل أن يتابع كتّابنا خطا السّيرة الذاتية الغربية الحديثة في كتابتهم لهذا الفنّ الممتع والشائق، ليعيدوا إلى السّيرة الذاتية العربية وجهها التاريخي القديم، المغطّى بالصراحة والصدق...

■ حاول بعض الكتاب أن يقلّد السيرة الذاتية الغربية .

☐ مصادر البحث ومراجعه:

1- "المعجم الوسيط"، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار وأشرف على طبعه عبد السلام هارون. ج1/ ص.307

2- المولد: وهو اللفظ الذي استعمله الناس قديماً بعد عصر الرواية.

3- الموسوعة العالمية ج2/ ص.238

4- د. إحسان عباس "فنّ السّيرة"، نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت- لبنان ص.102

5- المرجع السابق.235

6- د. عبد المحسن بن طه بدر، "تطورّ الرواية العربية الحديثة"، دار المعارف بمصر 1963، ص.299

7- سومرست موم، "عصارة الأيام"، ترجمة د. حسام الخطيب، دار الفكر 1972، ص.1

8- الموسوعة البريطانية، 1970، ج2/ ص803 بحث السّيرة الذاتية.

9- "فن السّيرة" ص 100- .101

10- د. ماهر حسن فهمي، "السّيرة تاريخٌ وفنٌ"، ط1، مصر 1970، ص.224

11- د. توفيق الحكيم، "سجن العمر"، القاهرة، ص المقدمة.

12-13- "السّيرة تاريخٌ وفنٌ"، ص.219

14- المرجع السابق ص.220

15- المرجع نفسه ص.235

16- "معلقة عنترة بن أبي شداد"، في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون ص293 وما بعدها.

17- أهلك ماله في السخاء، كريماً في صحوه وفي خمره.

18- ابن أبي أصيبعة "عيون الأنباء في طبقات الأطباء"، شرح وتحقيق د. نزار رضا.

19- المصدر السابق ص.438

20- د. شوقي ضيف، "الترجمة الشخصية" ط2- دار المعارف بمصر. ص.12

21- المرجع السابق ص.15

22- المرجع ذاته ص.36

23- المرجع نفسه ص37.

24- أبو حيّان التوحيدي، "الصداقة والصديق"، تحقيق د. إبراهيم الكيلاني ص.9

25- المصدر السابق، ص.54

26- "الترجمة الشخصية"، ص.40

27- د. إحسان عباس، "تاريخ الأدب الأندلسي"، ط2، بيروت 1969، ص.341

28- ابن حزم الفقيه الأندلسي، "طوق الحمامة"، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ص.28

29- المصدر السابق ص.60

30- "الترجمة الشخصية"، ص.43

31- " طوق الحمامة". ص .5

32- د. زكي مبارك، "النثر الفني في القرن الرابع الهجري"، ج2 القاهرة دار الكتب 1934، ص200-201.

33- المرجع السابق، ص.206

34- القرآن الكريم، سورة الروم، آية رقم .21

35- مسند ابن حنبل، ج6/ ص.390

36- "الترجمة الشخصية"، ص.68

37- أبو حامد الغزالي، حجة الإسلام، "المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والإجلال" تحقيق الدكتورين جميل صليبا وكامل عياد. ط5، 1956. المقدمة ص.م.

38- المصدر السابق، ص.د.

39- المصدر نفسه، ص .28

40- "فن السيرة" ص 138.

41- أسامة بن منقذ، "الاعتبار"، تحقيق د. فيليب حتي، المقدمة ص، ق.

42- المصدر السابق، ص: ن و هـ.

43- عبد الرحمن بن خلدون، "التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً"، منشورات دار الكتاب اللبناني، ص 315.

44- هذه اعترافات من طه حسين نفسه، اقتطفتها من حلقة تلفزيونية مصرية، أجراها طه حسين مع جماعة من الأدباء، وقد عرضها التلفاز الأردني في 1981/1/12.

45- د. حسام الخطيب، "ملامح في الأدب والثقافة واللغة"، منشورات وزارة الثقافة بدمشق 1977، ص73-74.

46- د. طه حسين، "الأيام" ج3، دار المعارف القاهرة، ص27-28.

47- المصدر السابق، ص 146.

48- المصدر نفسه، ص 163.

49- المصدر ذاته، ص140.

50- المصدر السابق، ج2، ط26، ص 182.

51- أحمد أمين، "حياتي"، ط2، بيروت 1971، ص50 المقدمة.

52- "فن السيرة" ص 150.

53- محمد إبراهيم الكتاني، "من ذكريات سجين مكافح"، المغرب 1397هـ -1977م. في تصدير كتاب الكتاني.

54- من مقابلة د. عبد السلام العجيلي، في مكتب مدير مجلة الثقافة بدمشق في 1979/1/20.

55- ميخائيل نعيمة، "سبعون" ط1 بيروت، 1960، ج1/ ص7.

56- المصدر السابق، ص8.

57- د. عبد الكريم الأشتر، "فنون النثر المهجري" ط2، لبنان 1965، ص 212.

58- د. كاظم الداغستاني، "عاشها كلها" بيروت 1947، ص9.

59- المصدر السابق، ص7.

60- المصدر ذاته، ص 53.

61- من مقابلة خاصة أجريتها مع الكاتب في داره العامرة بدمشق في 1981/1/20.

62- سلمى الحفار الكزبري، "عنبر ورمال" ط1، بيروت 1970، ص5.

63- مراد السباعي، "شيء من حياتي"، ط1، 1978، ص 13.

64- من مقابلة أجريتها مع الكاتب في داري بدمشق، في 24 تموز عام 1981

65- "شيء من حياتي"، ص 13.

66- من مقابلة مراد السباعي.

67- ميخائيل نعيمة، "جبران خليل جبران" ط4، بيروت 1960، ص.7

68- "سبعون"، ج1/ ص.12

69- كوليت خوري، من مقابلة لها في إذاعة مونت كارلو، أذيعت في 4/6/ 1981

70- "سبعون" ج1/ 139.

71- المصدر السابق، ص275.

72-73- "سبعون"، ج2، ط5، بيروت1978 ، ص 134.

74- المصدر السابق، ص.189

75- المصدر ذاته، ص291- 292.

76- "ملامح في الأدب والثقافة واللغة" ص.75

77- كتب روسو اعترافاته في عام 1782م.

78- "فن السيرة"، ص 114.

79- برتراند رسل، "سيرتي الذاتية" ت د. عبد الله الحافظ، د. فائز إسكندر، د. شفيق مجلي، د. أمين العيوطي، مراجعة د. شوقي السكري، ص.50

80- "شيءٌ من حياتي"، ص87 ومابعدها.

81- "الأيام"، ج3/ ص95 ومابعدها.

82- "سبعون"، ج3 ط5 ، 1978 ، ص.161

83- "عصارة الأيام"، ص.257

84- جان بول سارتر، "الكلمات"، ترجمة سهيل إدريس، ص.181

85- المصدر السابق، ص176.

□□□

السيرة الذاتية في التراث العربي، التعدّد والتنوّع

منصور قيسومة*

السيرة الذاتية بالمعنى المقابل للفظة الانقليزية Autobiography واللفظة الفرنسية autobiographie، مصطلح حديث، أو مستحدث أطلق على جنس أدبي يعتبر جديدا على مستوى التسمية، كما على مستوى التصوّر الاصطلاحي.
لكننا إذا ما تأملنا في تلك الحدود، وفي المقومات الكبرى التي يتأسس عليها فنّ كتابة السيرة الذاتية. تبين لنا أنّ ذلك الفنّ ليس غريبا وليس هجينا أو مستغربا في أدبنا العربي، قديمه وحديثه. لذلك فإن التعدّد والتنوع اللذين عرفتهما السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث لايدلان على مجرّد المحاكاة للسيرة الذاتية كما نشأت في الغرب، وتطوّرت فيه، وإنما يدلاّن كذلك على الانخراط في صلب السنن الإبداعية الكبرى التي عرفها الأدب العربي القديم والتي ما فتئت تتطوّر فيه، كما أنها ما فتئت تتطور وتتشكل تشكلا فنيا جديدا ومتجددا وهي تمر من القديم الى الحديث.

لكن قد يكون من المغالطة حقا وحقيقة بل ومن الوهم أن نتخذ المصطلح الغربيّ قرينة وشاهدا على ما يمكن أن يتطابق معه في أدبنا العربي القديم تطابق الدلالة الاصطلاحية، أو الحدّ المعرفي الدقيق الصارم، أولا لأنّه يعسر حد السيرة الذاتية سواء في القديم أو في الحديث، وثانيا لتنوع أشكال السيرة الذاتية وتعدد أبعادها ومقاصدها، وقد عاد النقاد والدارسون الغربيون، وهم يحاولون تأصيل السيرة الذاتية الى ما كتبه القديس أو غسطين من اعترافات سنة 399 م، والى ما رواه الشاعر الايطالي فرنسسكو بترارك عن نفسه في القرن الرابع عشر الميلادي، كما ركزوا اهتمامهم على بعض المؤلفات الشهيرة، وعلى مجموعة من الاعلام أمثال لوكاس دي ليد Lucas de LEYDE: الرّسام والنحاة والمصوّر الهولاندي الذي عاش ما بين (1494-1533).

ففي سنة 1937 بادر المستشرق الألماني: فرانز روزنتال Franz Rosenthal الى الكتابة عن السيرة الذاتية في الإسلام (انظر عبد الرحمان بدوي، الموت والعبقرية القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1945 ص ص

* جامعي وشاعر

56-51). فعدد أعلام العرب المشهورين في مجال هذه الكتابة الفنية كما عدد أعمالهم وذهب الى أن العرب قد تأثروا في كتابتهم تلك بالكتابات الفارسية، واليونانية.

ولقد بحث الألماني كارل بروكلمان C. Broclemann في ما صنف العرب احوال أنفسهم، على حدّ عبارة بحثه. وقد نشر بحثه باللغة العربية ضمن «المنتقى» من دراسات المستشرقين، الذي نشره صلاح الدين المنجد سنة 1955 (صلاح الدين المنجّد، المنتقى من دراسات المستشرقين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1955).

ولم يقف الاهتمام بالسيرة الذاتية في التراث العربي عند هذا الحد إذ توالت البحوث والدراسات، فأصدر الدكتور شوقي ضيف بحثه المعروف "الترجمة الشخصية" سنة 1956 غير أنه اكتفى باتباع منهج فرائز روزنتال، ورأيه القائل بأنّ العرب القدامى قد أخذوا في سيرهم الذاتية عن الفرس وعن اليونان.

ثم حاول إحسان عبّاس في كتابه "فن السيرة" أن يدرس السيرة ظاهرة أدبية، متعرضا الى تاريخ تطوّرها، ومحللا لبعض خصائص الخطاب فيها، مازجا بين التاريخ والتحليل (إحسان عباس، فن السيرة، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956).

كما ظهرت مجموعة من الدراسات الحديثة الأخرى حاولت جاهدة، أن تنظر في هذه التصنيفات، متوسلة في ذلك مضامينها ومناهجها، كما حاولت الكشف عن خلفياتها المرجعية والفكرية ومن هذه الدراسات : "السيرة الذاتية في التراث" لشوقي محمد المعاملي الصادر عن مكتبة النهضة المصرية سنة 1989. ولقد أشار المعاملي إلى جلّ ما ألّف من البحوث، في السيرة الذاتية قبل بحثه،

والسيرة الذاتية هي فعل كتابة بمعنى إعادة بناء الذات متخيلا، وهو بناء قد يبحث من خلاله الكاتب عن جمع شتات ذاكرته أو ذاكرة فترة من الفترات المحبذة لديه، أو ربما قد يبحث من خلاله استعادة ذاكرة مفقودة، أو زمن مفقود، وقد تكون تلك الاستعادة إثباتا للذات، أو تأكيدا لها أو فعلا إبداعيا يقوم عليه شاهدا، كما قد تكون اعترافا بخطإ، أو بجملة من الاخطاء، أو نقدا وانتقادا للذات، أو تلذّذا بما مضى وانصرم

فأعمل في كلّ تلك المؤلفات النظر وخرج منها بخلاصة قد تفيد على مستوى ما تستند إليه من الخلفيّة، كما تفيد في تأصيل السيرة الذاتية في التراث العربي عموما. واهتم المعاملي في دراسته "بالأعمال التي خلفها التراث حتى نهاية القرن العاشر (الميلادي) حيث لم تأت القرون التالية بشيء جديد بعد أن دخلت المنطقة العربية منطقة الظلّ وأجدبت القرائح إبان حكم العثمانيين. (شوقي محمد المعاملي، السيرة الذاتية في التراث، كلية التربية جامعة عين شمس القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، (د.ت.) ص 3)

وإنا إذ نعود الى كلّ هذه الدراسات نلاحظ تراوحا في تقدير لفظة السيرة أو الترجمة، وبالأخص في استعمالهما، على أنّ العرب، وكما يشير المعاملي، كانوا قد استخدموا لفظة السيرة، قبل استخدامهم للفظة «ترجمة» تلك التي لم تظهر الا متأخرة وبالتدقيق فقد ظهرت في القرن السابع الهجري مع ياقوت الرّومي المتوفى سنة 626 هـ

(انظر ياقوت الرومي معجم الأدباء، (يذكر ياقوت في مقدمة هذا المعجم، "أن كتاب أبي بكر محمد بن عبد الملك التاريخي يضم ثلاث وعشرين ترجمة» (معجم الأدباء ج 1 ط فريد الرفاعي، دار المأمون 1936، ص 62).

كما ظهرت لفظة الترجمة في عناوين مجموعة من المؤلفات مثل ترجمة البلقيني، وترجمة السلفي، وترجمة السيوطي للنووي والبلقيني، وترجمته لنفسه في حسن المحاضرة.

وأهم معاني السيرة الذاتية لدى العرب القدامى "الاحساس بالذات " كما أن من أهمّ خصائصها التنوع في الشكل والغاية والأسلوب ولقد تعمقت السيرة الذاتية في معانيها الموسعة مع المتصوفة وهو ما نجده في "المنقذ من الضلال" للغزالي، وفي كتاب "الفتوحات" لابن عربي غير أنّ تلك المعاني قد تاهت في نوع من المكاشفات والكرامات، وابتعدت وإن كليا أو نسبيا عن الحديث عن الذات بالدرجة الأولى. وهو الحديث الذي سيتعمق وسيتخذ أبعادا ومعاني متطورة في اعترافات ابن حزم الأندلسي في كتابه: "طوق الحمامة في الألفة والألاف".

ولم تخل السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، من تصوير علاقات الذات بالآخرين، ومن تحليل خصائص تعقدها وتشعبها، كما يبدو ذلك جليا في سير الأدباء، والأمراء، ورجال السياسة، أمثال الواقدي، والأصمعي، وابراهيم الموصلي، في أخباره مع الرشيد، والجاحظ وأبي حيان التوحيدي في بعض مؤلفاتهما.

وقد جاءت السيرة العربية القديمة دالة على العصر دلالة فكرية، واجتماعية، واخلاقية وسياسية وهي من خلال كلّ تلك الدلالات تبين مدى تجذر أصحابها في عصورهم، ومدى تفاعلهم مع جل القضايا المطروحة، كما تبين مدى إلمامهم بتلك القضايا، دون التخلي عن وظائفهم التحليلية، والنقدية، وقد تتسم كل تلك المؤلفات بالصدق والصراحة، كما قد تتسم بالتردّد والحيرة والصراع. لكنها في معظمها تعبر عن رؤى أصحابها وتصوّراتهم ومناهجهم وعن مقارباتهم وفهمهم المخصوص للعديد من القضايا والمسائل التي قد تكون طرحت، وقد لا تزال تطرح إلى اليوم.

وإنّ المدونة العربية القديمة لحافلة بهذا النوع من النصوص، ومن المؤلفات التي هي في الواقع من المؤلفات المصادر، ومن أمهات الكتب وقد آن لنا أن نعود إليها لكي ندرسها دراسة مستحدثة لمعانيها، ومطورة للدراسة الأدبية العربية عموما.

السيرة الذاتية بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية

تدل لفظة سيرة لغويا، على الحديث، وبالأخص على حديث الأوائل، كما تدلّ على السلوك والأسلوب والطريقة، وهو ما نجده في عبارة: "عاد إلى سيرته الأولى".

وفي القرآن الكريم: "قال خذها سنعيدها سيرتها الأولى " (سورة طه / 21)

فالسيرة هي الدّأب والعادة والتقاليد أو المألوف، وما نشأ عليه الإنسان. وهي بهذا المعنى مرتبطة بفترة من الزمن، وبمجموعة من الأحداث والأفعال والأحوال يكون الانتقال منها أو التخلّي عنها بمثابة الانتقال من سيرة الى أخرى، أو بمثابة التخلّي عن مجموعة من القيم والطبائع كانت الذات قد تقبلتها أو تطبعت بها. والسيرة، هنا تفيد الإلف، والتوازن، أو المعادلة التي تتأسس عليها شخصية الإنسان في تآلفها مع ما يحيط بها، وفي تقاطعها، بمعنى التوازن بين ما هو موضوعي وذاتي فيها.

واطلقت لفظة السيرة على حياة الرسول، في وصفها وحدّها، ومحاولة الاستشهاد بها نصّا، ومرجعا، وموقفا فإذا بها تصنف بذلك في مرتبة

ثانية بعد القرآن، فتكتسي بقدسية الإيمان، وتصطبغ بما يصطبغ به وتنتبني تلك السيرة أساسا على الرواية والشهادة بعد أن صارتا نصا مؤلفا ومتنوعا قد يحيل بالإثبات على واقع، وقد يختلف في ما يذهب إلى إثباته، لخدمة الغاية والمقصد. وقد تختلف مقاصد المثبتين والمولفين باختلاف المرجعية أو المرمى وما اختلاف بعض النصوص إلاّ شاهد على ذلك الاختلاف.

لكن معنى "السيرة توسع وتشعب، فتوثقت علاقاته، ودقت علائقه بالرواية بمعنى النص الشفوي المروي قصة أو حكاية، فإذا السيرة شكل من أشكال الحكاية متطور، أو هي جنس من أجناس الأدب الحكائي، تتقاطع فيه مجموعة من الأجناس الأدبية المعقدة في تضافرها وتقاطعها وتناغمها وانسجامها. وقد تنبني تلك السيرة على نواة واقعية، تحيل على شخص أو على شخصية من المشاهير. لكنها قد تتفخم وتتعاظم فتغطي على تلك النواة، أو تحجبها، ببدائل نصية متخيلة، تبهر بخيالها وسحرها، وخوارقها، أو عجائبيتها أكثر مما يبهر النص النواة، رغم ما رميت به من ابتذال في اللغة، وإباحية في الاخلاق، وما هي المبتذلة وإنما هي طبيعة الرواية الحكائية الشعبية الشفوية، وما هي بالإباحية وإنما هي الإغراء الفني والأدبيّ بالاباحية إذا ما روي مشافهة. ونذكر من تلك السير: سيرة عنترة بن شداد وسيرة سيف بن ذي يزن فارس اليمن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة ابن طولون، وسيرة صلاح الدين الأيوبي (انظر منصور قيسومة، الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس 1997،) وأهم خصائص تلك السير غزارة المادة، وغرابة الأحداث على تماثلها وتكرارها أحيانا، ومزجها بين العامية والفصحى.

السيرة الذاتية، الطرح والإشكال

لكن كل تلك المعاني ستتطور في السيرة الحديثة "تطور الجنس الأدبي المبتدع على علاقاته بالجنس القديم فاذا هي كتابة مخصوصة تتطابق فيها "الأنا" الكاتبة مع مضمون الكتابة باعتبار أنّ تلك "الأنا" هي "الآخر المكتوب". والسيرة الذاتية هي فعل كتابة بمعنى إعادة بناء الذات متخيلا، وهو بناء قد يبحث من خلاله الكاتب عن جمع شتات ذاكرته أو ذاكرة فترة من الفترات المحبذة لديه، أو ربما قد يبحث من خلاله استعادة ذاكرة مفقودة، أو زمن مفقود، وقد تكون تلك الاستعادة إثباتا للذات، أو تأكيدا لها أو فعلا إبداعيا يقوم عليه شاهدا، كما قد تكون اعترافا بخطإ، أو بجملة من الاخطاء، أو نقدا وانتقادا للذات، أو تلذّذا بما مضى وانصرم في فترة، أو في مجموعة من فترات سعادة امحت، ولم تبق منها سوى ذكرى الكتابة.

"فالسيرة الذاتية" هي مراجعة وإعادة قراءة الذات مما يفسح المجال لإعادة النظر، في ما أعُمل فيه النظر، ولتدارك نقائص الفعل على مستوى الكتابة، فالسيرة الذاتية في نظر فيليب لوجون هي "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته" غير أنّ ذلك الحدّ في الواقع لا يفي بكلّ ما يمكن أن تتضمنه السيرة الذاتية، أو بكلّ ما يمكن أن نحيل عليه. وهو ما جعل فيليب لوجون نفسه يقرّ بتلك المحدودية في التعريف وبالمفارقة البينة والجلية بين ما يفيده التعريف على المستوى النظري، وبين ما يثبته على مستوى

التطبيق ثم إنّ الإشكال يبقى مطروحا باعتبار أنّ كلّ كتابة تبقى حدثا جديدا متجددا بالمقارنة مع مضمون الحكي المتقادم بل إن حدّ السيرة الذاتية حدّا علميا ودقيقا أمر عسير، لما يمكن أن يطرأ على ذلك المصطلح من ضيق أو من اتساع، أو من تغير في المفهوم، مرتبط بمختلف زوايا النظر، والمرجعيات التي من خلالها ينجز فعل كتابة السيرة الذاتية، على أنّ زوايا النظر تلك، هي كذلك وثيقة الصلة بمقومات ذلك الجنس من الكتابة.

وتعني السيرالذاتية في معانيها ودلالاتها العامة "أولاً تاريخ إنسان مشهور يرويه إنسان آخر" وهو المعنى الشائع للسيرة أما المعنى الثاني فيتعمق برواية تاريخ إنسان غامض، يرويه شفويا إنسان آخر يثيره من أجل دراسته والتمثل به، وهو المعنى الذي تفيده السيرة في العلوم الاجتماعية.

وتتنزل مسألة *"السيرة الذاتية"* بمعنى المقاربة والحدّ بالمعرفة المرتبطة بالكتابة الإبداعية الأجناسية، تلك التي ما فتئت تتطور وتتعقد في الأدب العربي الحديث عموما، وفي "السيرة الذاتية" بالخصوص. وإنا لنذهب الى أن السيرة الذاتية في الأدب العربي قد عرفت تنوعا وتراكما، سواء بمعنى "السيرة" في القديم، أو بمعنى الترجمة الذاتية في الحديث. وأنّ السجالات حولهما لا تنتهي، كما لا يقرّ لها قرار ولا نهاية غير أننا ونحن نلفت الانتباه الى تلك السجالات نتساءل، عن مدى الانشغال بالسيرة الذاتية في النقد العربي الحديث؟ وقد تساعدنا الإجابة عن ذلك التساؤل، على طرح المسألة طرحا أجناسيا وأدبيا وإبداعيا كما قد تساعدنا في حد التصورات النظرية المختلفة المتعلقة بتلك المسألة. وإنا لا نكتفي بمجرّد المقاربة الأدبية، بما أنّ غايتنا في دراسة السيرة الذاتية، تبقى بالأساس المقاربة المنهجية على صعوبة اختيار منهج من المناهج يتكفّل بتلك المقاربة في مستوياتها المختلفة، وبالاستناد الى مرجعياتها المتعددة. ومما يزيد في تداخل تلك المستويات وتعقدها، مسألة الإغراق في الذاتية، وفي عواملهما ومتاهاتها القاتمة والغامضة والمتشعبة، وهو ما يجعل السؤال الأساسي الأوّل يقف عند ذلك الإغراق بمعنى الحدّ المضموني والأسلوبي. والإجابة عن ذلك السؤال ، إنما هي في الواقع، البحث عن خصائص خطاب السيرة الذاتية، أوّلا بمحاولة طرح القضايا الجوهرية والثانوية، ثم بمحاولة تحديد علاقة السيرة الذاتية بالتاريخ الأدبي. وهي قضايا قد تكون ملموسة ومجسمة في النص. وقد تكون ذات صبغة نظرية تنظيرية تثيرها المسألة أو منا قشتها في بعض حدودها، أو في بعض معانيها الحافة. وقد ترجعنا كل تلك المسائل الى مسألة القراءة، بمعنى التجاوب مع النص وما يثيره ذلك النص في ذات القراءة، الممثلة لتلك القضايا، والمختزلة لها. وهي في الآن ذاته قراءة ذاتية تحاول أن تكون موضوعية ومعقلنة في مفاهيمها ومقولاتها وأدواتها. بل إنها لا يمكن إلا أن تكون معقلنة رغم أن مضمونها يبقى أقرب ما يكون الى الشعور والعاطفة والانفعال، حتى في الحالات التي يلتزم فيها السارد بالواقع، وبالواقعية في خطابه السردي لأن الحديث عن الذات مهما حاول الواقعية والالتزام بها إنما يبقى في العديد من وجوهه ذاتيا.

وقد يتساءل بعضهم عن جدوى المقاربة الموضوعية المعقلنة بما أنها لا يمكن أن تكون معقلنة إلا في بعض وجوهها، ولكن تلك المقاربة، هي الكفيلة الوحيدة في نظرنا، باستقراء الخصائص المشتركة وتحديد الانساق التي تتأسس عليها كتابة "السيرة الذاتية".

ففيليب لوجون نفسه ، ما انفك يراجع أعماله

ورغم تعمق التجارب العربية في كتابة السيرة الذاتية، فنحن لا نكاد نظفر بنظرية عربية في كتابة السيرة الذاتية، ربما لما يوجد من تباين واضح بين النص المبدع، والنصّ المنظر لذلك النص، أو المستلهم لمقومات الكتابة الفنية فيه. لكن غياب تلك النظرية أو ما يشبه النظرية لاينقص من عمق النصوص المنجزة.

المنجزة عن السيرة الذاتية: وهي السيرة الذاتية في فرنسا L'autobiographie en France (1972)، وعقد السيرة الذاتية (1975) "Le pacte autobiographique" وقراءة ليريس " السيرة الذاتية والخطاب (1975) " lie leiris, autobiographie et langage" وأنا وآخر 1980 "Je et un autre". وما تلك المراجعة إلا إعادة قراءة من جهة، بمعنى إعادة التفاعل والاعتبار مع نص السيرة الذاتية التي تبقى نصا متجددا في قراءاته، وفي ما يمكن أن تحدثه تلك القراءات. بل إن فيليب لوجون قد أعاد النظر في حلّ النتائج العلمية بمعنى النقد، والتحليل، ومحاولة الخروج بخلاصات نظرية. فهو ما انفك يراجع ما توصل إليه، لأن ما توصل إليه قد لا يتوافق اتفاقا كليا مع ما نظر فيه من نصوص، ومع النصوص الأخرى المختلفة التي أراد أن تكون تلك الخلاصات قارئة لها أو محددة لأهم خصائصها. لذلك فإن دراسة السيرة الذاتية لا تقف عند حدود القراءة والتأويل إذ لا بد من أن يستند فيها إلى مرجعية نظرية تساعد على استخلاص قوانين الكتابة وحدها وتحديدها. على أن تلك المرجعية لا تزال باهتة المعالم في النقد العربي، خاصة إذا ما ارتبط الأمر بالسيرة الذاتية في معانيها الحديثة، أو كما ظهرت العديد من النصوص الإبداعية المجسمة لها.

أما المحاور الكبرى التي لابدّ لذلك النقد من الانشغال بها، فهي في مجملها: الحدّ، والمصطلح، والتطابق والعقد والأسلوب، والخلفية الذهنية، والمرجعية الايديولوجية، كلّ ذلك بالإضافة الى المحاور السردية الكبرى، مثل الحكي الاستعادي، وإشكالات الشخصية الواقعية، والتوغل في حياة الفرد وعوالمه الذاتية، والاهتمام بتاريخ ذلك الفرد، وإعادة القراءة بمعنى التجدد والتواصل واعتماد عديد الطرق التجريبية للتوصل الى حقيقة تلك الكتابة.

لكن قد تسقط مقاربة السيرة الذاتية في الخلط العميق بين الفرضية النظرية والاثبات النصي، لما بينهما من مراحل تهتم بالتفكيك التحليلي، وبإعادة بناء عوالم الذات، مع محاولة الانخراط في السياق، أو الانعزال عنه. وهي حركة قد تكون شبيهة بالحلقة المفرغة، لما بين البداية والنهاية من تشابه وتفاعل.

السيرة الذاتية، المفهوم والتصور:

فالسيرة الذاتية إشكالا تتنزل ضمن مسألة المعرفة المرتبطة بالكتابة، أو ضمن إشكالات الكتابة الفنية عموما، خاصة أنها لا تقف عند شكل من أشكال الكتابة، أو عند جنس من أجناسها، رغم أنها تبقى في حدّ ذاتها جنسا متميزا عن كل الاجناس الفنية الأخرى. وما التعدد والتراكم اللذان عرفتهما في

الادب العربي القديم والحديث، والأدب العلمي عموما إلا دليل على ذلك التجانس والتميز في ان واحد.

وهو ما يجعل السجالات الإبداعية والنقدية المحيطة بها لاتنتهي، ولا تكاد تنتهي، لكن الانشغال بالسيرة الذاتية في الأدب العربي، يتفاوت من الإبداع الى النقد تفاوتا كميا وكيفيا بما أن تراكم النصوص الابداعية لا يعكس بالضرورة تراكم النصوص النقدية، كما أن السيرة الذاتية نصا إبداعيا تبقى من الأعمال الحميمة الملتصقة بذات المبدع تلك التي تفصح عن بعض رؤاها الذاتية، أو تلخص مراحل حياته، باعتبار علاقاتها الجدلية بالسيرة الإبداعية، أو بمحاولة إعادة بناء الذات بطريقة قد لا تتحقق في النصوص الإبداعية الأخرى. لذلك، ورغم تعمق التجارب العربية في كتابة السيرة الذاتية، فنحن لا نكاد نظفر بنظرية عربية في كتابة السيرة الذاتية، ربما لما يوجد من تباين واضح بين النص المبدع، والنصّ المنظر لذلك النص، أو المستلهم لمقومات الكتابة الفنية فيه. لكن غياب تلك النظرية أو ما يشبه النظرية لاينقص من عمق النصوص المنجزة، كما أنه لا يعني عدم توفر مقومات فنية راقية في تلك النصوص، بل إن المتأمّل في نصوص السيرة الذاتية العربية تطالعه مجموعة من الرؤى والتصورات التي تحيد بتلك الكتابة الفنية عن "كلّ تورم ذاتي لا جذور له في الواقع" ، على حد عبارة فيليب لوجون (انظر فيليب لوجوة، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1994 ص 5)

لكن السيرة الذاتية وهي تستلهم الواقع وتعيد قراءته أو وهي تعيد ترتيبه وتأويله باعتماد مجموعة مختلفة من المقاربات لا تهمل مراجعة الذات وإعادة اكتشافها، بما أن الانشغال بالذات هو مبحثها الأول والأخير، وإنها لتغرق في الحديث عن تلك الذات، وعن عوالم الفرد ومتاهاتها. وقد يساهم ذلك الأغراق في الحديث عن تلك الذات، وعن عوالم الفرد ومتاهاتها. وقد يساهم ذلك الإغراق في الحديث عن الذات في تحديد خصائص الكتابة، وخصائص الخطاب السردي في السيرة الذاتية كما قد يعمق القضايا المطروحة بتحليلها تحليلا يمزج مزجا مغريا بين الموضوعية والذاتية، ويلوّن العالم الخارجي بألوان الذات، الى حدّ الالتباس السيرة الذاتية بالتاريخ الأدبي، رغم ما يمكن أن يطرأ على ذلك الالتباس من تعقد وتشاكل للقضايا، يضاعف من أدبية النصّ، حتى لكأن محاولة الترتيب وإعادة البناء إنما هي محاولة لعقلنة ما هو ذاتي، أو ما هو باطني وغامض.

وقد لا تجدي تلك العقلنة فإذا بها تتوقف عند حدود المحاولة، محاولة اعادة بناء الذات بناء أدبيا، وإعادة ترتيب الزمن الضائع. لذلك فإنّ كل كتابة عن السيرة الذاتية إنما تحتاج الى اعادة الكتابة بمعنى إعادة القراءة والمراجعة والتقدير. وهو ما قام به فيليب لوجون في مختلف أعماله عن السيرة الذاتية، عندما أعاد نشرها باعادة النظر في الخلاصات العلمية التي قد كان توصل إليها. بل إن محاولة التنظير للسيرة الذاتية، إنما تقف عند حدود المواصفة والبحث عن المقومات الكبرى والمشتركة دون الامسكاك كليا بالمقومات الذاتية. وتتنزل تلك المعرفة في الواقع، في صلب مبحث المعرفة المرتبطة ارتباطا جدليا، بالكتابة الإبداعية وهي معرفة تتطلبها النظرية النقدية كما يتطلبها طرح إشكاليات السيرة الذاتية. وهو ما لم يتم بعد في النظرية النقدية المهتمة بالسيرة الذاتية في التراث العربي الإسلامي، بمعنى حدّ المصطلح والبحث عن أساليب التطابق بين الواقع والمتخيل، وعن خصائص الأسلوب، والاتجاهات الايديولوجية، ان وجدت.

فالسيرة الذاتية تتأسس على نوع من الحكي الاستعادي الذي يروي أو تسرد قصة شخصية واقعية أو يؤرّخ لحياة فرد من الأفراد باعتماد عدة طرق وأساليب كالطريقة التجريبية، وكامتزاج الواقع بالحلم أو المتخيل امتزاجا يشرّع على مستوى المقاربة بين الفرضية النظرية والإثبات النظري. لذلك، لابدّ من المبادرة الى إقامة تفكيك تحليلي، يحدّد مجالات الاتصال والانفصال، ومجالات التماثل والتباين، أو مجالات التطابق والاختلاف بين ما هو واقع معيش وما هو متخيل على أنّ السيرة الذاتية تستند ضمن ما تستند اليه، إلى سلطة الكتابة، بما أنّ تلك السلطة، تبقى في نظر الكاتب، بطريقة شعورية أولا شعورية نقطة البداية والنهاية، أو هي منطلق الكتابة وهدفها. لكن تعدّد المنطلقات والأهداف، وتعدد الدوافع المشتركة في كتابة السيرة الذاتية لا تزيد نص تلك السيرة إلا تعقدا يضاهيه عمق في المعنى والدلالة والشعور، كما لا تزيد المصطلح إلا ضبابية في الصيغة التعبيرية.

ويسجل فيليب لوجون في كتابه "أنا وآخر" نموذجين من الضبابية النموذج الأوّل هو أنّ "محكي الحياة" وهي العبارة التي صارت اليوم سائرة وشائعة لا تتعلق فقط بموضوع جديد في العلوم الانسانية، وإنما تشي بغموض في العبارة نفسها، إذ تحيل على نوع من العلاقة بين الموضوع الجديد والموضوعات القديمة التي نعتبرها من مؤلفات السيرة الذاتية أما الضبابية الثانية فهي محاورة السيرة الذاتية لأشكال حكائية تقترب منها أو تتشابه معها. وهذه الأشكال هي الحوارات والمحكيات المختارة.

وتعني لفظة سيرة حسب الاستعمال:

1- تاريخ انسان مشهور يرويه إنسان آخر، وهو المعنى القديم والأكثر شيوعا.

2- تاريخا غامضا لإنسان يرويه هو نفسه لشخص أو أشخاص يساعدونه عن طريق الاصغاء إليه على التوجه في حياته.

وما تعدّد تلك المستويات سوى دليل على تعدد معاني السيرة الذاتية وهي المعاني التي يعترف بها فيليب لوجون، ويوليها أهمية خاصة، على أن تلك المعاني قد صاحبت مصطلح السيرة الذاتية، منذ أن ظهرت في انقلترا في بداية القرن التاسع عشر، بما أنها منذ تلك الفترة كانت تدلّ على معنيين متجاورين: المعنى الأول هو الذي اقترحه معجم لاروس، وهوالدال على حياة فرد يكتبها صاحبها في تعارض مع الاعترافات والمذكرات التي قد تروي أحداثا تخرج عن نطاق السارد، والمعنى الثاني هو المعنى العام الدال على كلّ مؤلّف يعبّر فيه صاحبه عن حياته وإحساساته.

لذلك فإن السيرة الذاتية بقدر ما ترتبط بطريقة جديدة في الكتابة، فهي تتطلب قراءة أو مجموعة من القراءات الجديدة لأنّ صاحب السيرة الذاتية ليس ملزما في الواقع بأن يقول الحقيقة المطلقة، كما هو الشأن في الاعترافات بل أكثر من ذلك تبدو السيرة الذاتية نوعا من الكتابة تتجمع فيها نصوص متعددة ومختلفة في مرجعياتها وجذورها ومستنداتها. بل إنّ السيرة الذاتية تذكرنا بكتابة روسو وباسكال، وتحيلنا على خطاب المنهج لديكارت. فهي شكل ولاشك عميق ومتميز يرتبط في الآن ذاته باستراتيجيات الكتابة والقراءة. لكن الخلط في مصطلح السيرة الذاتية لا يعود فقط الى تعدد العلاقات بين دافع أو دوافع الكتابة، ومستلهمات القراءة وخلاصاتها، ولكن يعود كذلك الى المؤلفين أنفسهم، كما يعود الى النقاد والناشرين.

ويذهب جورج ماي Georges May، في كتابه "السيرة الذاتية" (جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة التونسية للترجمة والتحقيق والدراسات: بيت

الحكمة تونس 1992) الى أن السيرة الذاتية شكل أدبي تختص به الحضارة الغربية وهو تعريف لا يكاد يتجاوز في نظرنا رصيد المؤلفات الغربية وهو يتجاهل عن قصد أو عن غير قصد مختلف ما الف في السيرة الذاتية في بلدان المشرق لذلك فإن تعريفه يبقى ناقصا أو منقوصا، أو هو يقتصر على شكل من أشكال السيرة الذاتية التي عرفت في الغرب. فهو ليس علميا إلا في حدود ذلك التصور وفي حدود المدونة المعتمدة مستندا. ولقد ربط جورج ماي بين ازدهار الأدب وازدهار السيرة الذاتية التي تساهم ولاشك، بطريقة أو بأخرى في تطوّر مفهوم الأدب، وفي تطوير فنّ الكتابة الأدبية، وإنه ليربط بين السيرة الذاتية والرواية التي بدأت حقا وحقيقة تشق طريقها في فرنسا في بداية القرن الثامن عشر وبالتدقيق حوالي سنة 1730.

لكن واين شوميكر Wayne Shumaker يرى أنه من العسير تقديم تصور تاريخي دقيق للسيرة الذاتية Wayne Shumaker ,Enghish Autobiography Its et losuemergence, materials and Forn, Berkeley Angelos , University of California press, 1954

وهو ما يجعلنا نلاحظ أنّ كلّ تلك التعريفات إنما تتراوح بين البحث عن حدّ أنموذجي ، قد تشترك فيه كلّ أشكال السيرة الذاتية ثمّ عن حدّ ثان يتجاوز الأنموذج الى الإلمام بالتغاير على مستوى الشكل والمفهوم والتصوّر. ولقد حاول فيليب لوجون أن يطرح اشكالية الحدين، لكن وكغيره دون أن يتوصل الى تعريفات دقيقة ومقنعة بل إن حدّ السيرة الذاتية بقي يدور في حلقات مفرغة لأن من أهم الإشكالات المطروحة والمعتمدة، هي زاوية النظر والتصور في التقدير إذ يتردد ذلك التقدير بين اعتماد الخصائص في الحدّ واعتماد العلاقة المفترضة بين المؤلف والقارئ المحتمل فلقد عزفت إيليزبت بروس Elisabeth Bruss عن ميثاق السيرة الذاتية الذي صاغه فيليب لوجون (انظر Elisabeth W. BRUSS, L'autobiographie considérée comme acte littéraire, in Poétique, n°17 (janvier 1974), Passion

بينما ألحّ جورج غوسدورف، إلحاحا خاصا على" التهافت والمصادرة اللذين تتسم بهما السيرة الذاتية بالنسبة الى مجموعة من المؤلفين عاشوا قبل ظهور الوعي بجنس السيرة الذاتية " Georges Gusdorf,) De l'autobiographie unitiatique à l'autobiographie genre littéraie, Revue d'histoire littéraire de la LXXV (1975 France

أما جون ستاروبنسكي Jean Starobinski فقد انتهى الى أنه "ينبغي إذن أن نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية، إذ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما."

(Jean STAROBINSKI, le style de l'autobiographie dans l'oeil vivant, II : la relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p 84)

غير أنه لابد من الملاحظة أن عدم التوصل الى حدّ نهائيّ والى خلاصات بالامكان أن نعتبرها حاسمة في مجال السيرة الذاتية إنما يعمق تلك السيرة ويوسع دلالاتها وأبعادها لكن بقدر ما تبدو عبارة السيرة الذاتية غامضة وغير دالة بقدر ما تبدو قريبة من الذات، ومن الشعور. وهو ما جعل واين شوميكر يذهب الى أنه بإمكاننا الحديث عن السيرة الذاتية، تماما كما لو كنا حقا وحقيقة نتمثل تلك العبارة.

وقد يصبح ذلك التمثل منطلقا لطرح القضايا الأساسية في السيرة الذاتية وهي القضايا التي يطرحها جورج ماي Georges May في كتابه السيرة الذاتية (Georges May , L'autobiographie P. U. F. Paris 1979)

والمتعلقة بعصور ازدهار السيرة الذاتية، وبتقنيات كتابتها، وبالدوافع المختلفة التي تساهم في تشكل تلك الكتابة والتي قد تكون لها مضمونا ومقصدا والتي قد تتحكم في قراءاتها، وبالطرائق المتبعة، والشروط المتحكمة فيها. فالسيرة الذاتية هي كما استخلص العديد من النقاد والمنظرين والدارسين تبقى أقرب الى المنطلقات النصية منها الى الأحكام النظرية.

يتفق النقاد والدارسون الأروباويون على أنّ اعترافات سانت أوغستين St Augustin (354-430) الاسقف الإفريقي الشهير الذي اشتغل أستاذا للبلاغة بقرطاج وروما، وميلانو، إنما هي من قبيل السيرة الذاتية الحقيقية، رغم أنها سبقت وضع المصطلح بأربعة عشر قرنا.

تصنيف السيرة الذاتية

إن كلّ مقاربة للسيرة الذاتية لا يمكنها أن تعكس التنوع النصي المتجمّع فيها، كما لا يمكنها أن تعكس التعدّد والاختلاف في تنويعاتها الفنية، ما لم تأخذ بعين الاعتبار التوسيع في المدونة النصية، على اختلاف مقاصدها ومصادرها ومرجعياتها، بل واللغات المكتوبة فيها والثقافات التي تنتهي لها.

فتصنيف السيرة الذاتية في حد ذاته لا يمكن أن يتم دون أن تتم تلك المقاربة المتنوعة التي لا يمكنها، ولا شكّ أن تهمل المرجعية الأولى التي هي الذات والتي قد لا تحّد بحدّ. لذلك فنصوص السيرة الذاتية تتسم كمّا بنوع من الطول الذي رغم تجاوزه المقدار النسبي في الأجناس الأدبية الأخرى، فهو لا يفي بحاجة الكاتب كما لا يفي بحاجة الذات على أن السيرة الذاتية تكتب عادة في مرحلة متأخرة من مراحل العمر، وتتأسس على مبدإ المتعة واللذة في الكتابة، بالنسبة الى الكاتب أولا، وبالنسبة الى القارئ الذي قد يتمثل بالكاتب ثانيا، أو الذي قد تجمعه به أواصر المشابهة في الألم والسعادة وهو ما يجعل نصوص السيرة الذاتية على طولها والتواءاتها، وبعض تكرارها أو إعادتها لبعض المواقف، أو الفترات الزمنية لا تسقط في الرتابة والملل أو لنقل : "إن الرتابة فيها محبّبة الى نفس القارئ". فالسيرة الذاتية مهما اختلفت مطامحها ومقاصدها، ودوافعها، فهي لا تخرج عن المنازع الانسانية التي تنتاب الفرد وتجيش في ذاته، خلال فترة من الزمان محددة فهي تسبر الذات وتعريها، وقد تتعرض لكل حالاتها ومواضعاتها النفسية، والفكرية والاجتماعية والسياسية وهي من خلال ذلك قد تعري المجتمع وتفضحه فتكشف عن العلاقات المريبة، وعن اللؤم البشري، والعثرة السيئة، وهي تنحت مسلكا للذات الإنسانية وهو ما يجعلنا نبحث بطريقة أو بأخرى، عما يمكن أن يغري القارئ في السيرة الذاتية، ومبدأ ما يغري في علاقاته المتشعبة والمعقدة بالذات الإنسانية يتعارض ويتناقض تناقضا صميما مع ما ذهب اليه مؤرخو الأدب في الغرب "من أن موضوع السيرة الذاتية قد نشأ في أوروبا ومن أنه ينتمي الى الثقافة الغربية. وإنه ليدحض ما ذهب اليه جورج غوسدورف الذي رأى أن أمثال غاندي، عندما كتبوا سيرهم الذاتية إنما كان ذلك لديهم بفضل

كتبوا سيرهم الذاتية إنما كان ذلك لديهم بفضل ماسرى إليهم من ثقافة الغرب.

Georges Gusdorf, Conditions et limites de l'autobiographie, Formen der Selfst dorstelling, Berlin, dunker und Humboldt, 1965 p 105)

ولقد رتبت الباحثة الأمريكية آنا روبسن بور: Anna Robeson Burr السيرة الذاتية حسب الأمم الخمس التي تنزع في نظرها منزع السيرة الذاتية: وهي إيطاليا، ففرنسا، فبريطانيا العظمى، فألمانيا، فالولايات المتحدة ويقوم هذا الترتيب على تجاهل مطلق لثقافة الصين والهند وللثقافة العربية بالخصوص بل وللثقافات الإفريقية المختلفة إما لعدم اطلاع على تلك النصوص، وإما لاعتبار نصوصها المتقدمة لا تنخرط ضمن السيرة الذاتية باعتماد اصطلاحيتها الحديثة لكن هل يشرع في الواقع إطلاق التسمية مصطلحا لإلغاء كلّ الأشكال الفنية المرتبطة بما يفيده المصطلح ارتباطا عضويا ووظائفيا؟

أما ظهور مصطلح السيرة الذاتية بالمعنى الحديث فيعزى الى الشاعر الانقليزي روبرت سوثاي (Robert Southey) الذي استعمله ولأول مرة في مقال له، سنة 1809 غير أن جورج غوسدورف سبق أن لاحظ استعماله قبل ذلك التاريخ في نص لفريدريك شليغل: Frederic Schlegel صادر سنة 1798 وهو الاستعمال الالماني لتلك اللفظة انظر Georges Gusdorf, De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire n°6 p 963

والأرجح أنّ تداول هذا المصطلح وانتشاره، في أوروبا إنما تمّ حوالي سنة 1800 كما يتفق النقاد والدارسون الأروباويون على أنّ اعترافات سانت أوغتستين St Augustin (354-430) الاسقف الإفريقي الشهير الذي اشتغل أستاذا للبلاغة بقرطاج وروما، وميلانو، إنما هي من قبيل السيرة الذاتية الحقيقية، رغم أنها سبقت وضع المصطلح بأربعة عشر قرنا. ويذهب جون جاك روسو الى أنّ جيروم كردان Jerome Cardan الذي كتب قصة حياته باللغة اللاتينية، ومونتاني Montaigne، قد سبقا في تأسيسهما لجنس الاعترافات. وهو إقرار بأنّ المصطلح ليس إلاّ تبلورا لاشكال في الكتابة سابقة تتوفر فيها جلّ المقومات والشروط التي تتأسس عليها السيرة الذاتية الحديثة بالمعنى الاصطلاحي وبالمعنى الفني المخصوص.

السيرة الذاتية و مكونات النقد الأدبي الحديث

(إحسان عباس نموذجا)

● د. وحيد كبابة
جامعة حلب - سورية

إن السيرة الذاتية «حياة إنسان»(1). ولعل أشمل تعريف للسيرة - كنص أدبي يكتبه صاحبه عن نفسه - هو أنها «ليست مجرد تسجيل حوادث وأخبار، وليست أيضا مجرد سرد لأعمال الكاتب وآثاره، ولكنها عمل فني ينتقي وينظم ويوازن، على النحو الذي يصور ذلك جميعا، في عمل أدبي يترك أثره المنشود لدى المتلقي»(2).

تستوقفنا في هذا التعريف أمور عديدة:

1 ـ السيرة والتاريخ:

إن كاتب السيرة يمتلك أهم مؤهلات المؤرخ، «وهذا المؤهِّل هو معرفة الحق»(3).

هذا، ويذهب «أهل التاريخ إلى أن (السيرة) قصة تاريخية لا تشذ أبدا عما يقيد التاريخ من حقائق.. وهي أحفل من التاريخ العام بالعواطف الزاخرة»(4)

لهذا تعد السيرة الذاتية وثيقة «لا غنى عنها للمؤرخ المصمم على أن يحصل ثانية على معلومات عن العهود التي عاش فيها هؤلاء القوم المختلفون»(5).

غير أنه ينبغي ألا نقصر هذا الجنس على صلته بالماضي، «فإن جوهر هذا الفن الأدبي أوثق اتصالا بالحاضر والمستقبل منه بالماضي.. إن أدب السيرة الذاتية رغم أنه يمثل منظورا نطل منه على (الماضي)، يستند أساسا إلى (الحاضر) نفسه. وبهذا المعنى قد يصح لنا أن نقول إن السيرة الذاتية، كأدب، تختلف عن المفهوم التاريخي من حيث إنها تشهد على أن للمستقبل مركز الصدارة بالقياس إلى الماضي»(6).

وهكذا، فإن الإحساس التاريخي المتجه نحو الماضي في السيرة غير منفصل عن الحاضر والمستقبل. «فالوظيفة التاريخية للسيرة الذاتية ذات توجه مستقبلي أيضا، لأنه توجه مغروس في الطبيعة الإنسانية، عبّر عنه كاتب السيرة الذاتية بشكل أو بآخر، الأمر الذي يدعم هذا التوجه على الصعيد المجتمعي والفردي»(7).

2 ـ السيرة والكاتب بين الذاتية والموضوعية:

لابد من الإشارة أولا إلى أن أبرز ما في السيرة «هو العمل الكبير الذي قام به صاحبها والأثر الفعال الذي تركه بعمله في الحياة الإنسانية. وبقدر ما يعظم هذا العمل ويعظم تأثيره، بقدر ما يحفل به التاريخ فيقص خبره ويروي سيرة صاحبه»(8).

وإذا كنا نلح على أهمية الموضوعية في عرض الكاتب سيرته الذاتية، فإن كاتب السيرة الذاتية ذاتي وموضوعي في آن معا، بل إنه «ذاتي قبل كل شيء»(9) وإنما «يقاس نجاحه بنسبة الذاتية فيما كتب»(10).

والعلاقة بين الذاتية والموضوعية علاقة وثيقة، فكاتب السيرة الذاتية «يجعل ذاته موضوعية وكأنه يتأملها في مرآة. فتعبيره ذاتي في نشأته، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه، وشخصي في تصوير مشاعره، ولكنه عالمي في صورته الأدبية»(11).

والحديث عن السيرة بين الذاتية والموضوعية ينقلنا إلى الكلام على أبعاد الكاتب فيها، فهي «تصور لنا أبعاد كاتبها الثلاثة من خلال رؤياه هو: الداخل والخارج، والأعلى»(12).

وما وظيفة السيرة إلا أن «تحقق لكاتبها التوافق والاتزان، إذ تيسر له أن يعيش حياته الداخلية والخارجية والعليا من خلال ذكرياته»(13).

وهكذا، يتحد (الخارج) و(الداخل) في علاقة تواصل وتوافق، نتيجته الخصب والإشعاع(14). «على أن هذه الثنائية النوعية التي يجتمع فيها

الاستقراء الخارجي للأحداث مع الاستبطان الداخلي للانفعالات والأحاسيس، هي التي تدفع الناقد إلى استشفاف طبيعة الالتحام في هذا الجنس الأدبي بين مستلزمات ذات الـ «أنا» و«مقتضيات الغائب»(15).

وبذلك، أيضا، تغدو السيرة الذاتية وسيلة لتحرر الكاتب من سجن الأشياء. وما الوحدة (الانعزال) التي تكمن وراء إبداع السيرة الذاتية إلا «تعبير عن ذلك البعد الداخلي الذي نتحرك عبره، سواء أكنا بمفردنا أم مع الآخرين»(16).

هذا، مع الإشارة إلى صعوبة تلك الوحدة، إذ «لابد (بحسب رلكة) من قدرة كبيرة، وقوة عظمى، لكي يستطيع المرء أن يقبع في ذاته، ولا يلتقي بأي مخلوق آخر ما عدا نفسه ساعات طوالا»(17).

3 ـ السيرة والفن:

للسيرة صلة وثيقة بالفن، فهي «تضرب كفن» في أعماق الطبيعة الإنسانية إجمالا»(18).

إلى جانب ذلك تخضع السيرة الذاتية «لشروط الفن التي تقتضي الاختيار والحذف والتبديل»(19). لهذا، فإن الحقائق في السيرة الذاتية «لم تعد نفسها بعد أن اندمجت وامتزجت وكونت العمل الأدبي»(20).

ولابد من الإشارة هنا إلى أنه إذا كان «فن التراجم يحتاج إلى قدر لا بأس به من الفنية الروائية»،(21) فإن الواقعية التاريخية في السيرة تبقى هي الأساس، في حين نجد أن الواقعية الفنية هي الأساس في العمل الروائي. لهذا، كان «صدق كاتب السيرة الذاتية جوهريا في تحديد ماهيتها كفن أدبي»(22).

بقي أن أشير إلى أهمية السيرة بالنسبة إلى فن القصة، وذلك «لأن حقائق الرجال تتضح في السيرة أكثر مما تتضح في القصص ذات الطبيعة الأشمل. ففي السيرة يستحيل على الرجل أن يخفي نفسه، لأن المؤرخ يتتبعه في كل مكان.. ولا يهيئ له زاوية يتقي فيها أعين النظارة الفاحصة(23).

4 ـ السيرة والانتقاء:

السيرة الذاتية عمل فني ينتقي وينظم ويوازن. «فكاتب السيرة الذاتية رغم أن موضوعه تاريخي لا يحكي كل ما حدث، وإنما يقتصر على النواحي التي تؤيد الأثر المنشود»(24). لهذا نجده مضطرا إلى إسقاط المسائل العادية الدارجة من سيرته مقتصرا على ذكر الأحداث والأعمال الهامة. وللذاكرة في هذا المقام دورها في الاختيار والتنظيم، بل في النسيان والتناسي(25).

5 ـ السيرة والتلقي:

تقوم السيرة الذاتية «في جوهرها على النمط الاتصالي المعروف (بالاتصال الذاتي) أي الاتصال بين الفرد وذاته»(26).

غير أنها «في جانب منها نحت

للشخصية، وعرض للذات أمام العالم وأمام الآخرين»(27). وهكذا، يتحد بعدا الاتصال الداخلي والخارجي في السيرة الذاتية.

وإذا كان التأثير في المتلقي هدف كاتب السيرة، فإن هذا الكاتب يقوم بدورين اتصاليين معا: دور المرسل ودور المستقبل. يقول عبدالعزيز شرف: «والتفسير الإعلامي للأدب، يذهب إلى أن كتابة السيرة الذاتية، فن مبني على تصور الكاتب للواقع، وللحياة التي عاشها. فكاتب السيرة الذاتية هنا يقوم بدورين اتصاليين: دور المرسل، ودور المستقبل معا. ذلك أنه حينما يكتب سيرته الذاتية، يقوم بإعادة تعريف التصورات redefini-tion حينما يفسر المعلومات على أنها مختلفة عن تلك التي كوّن على أساسها تصوره الحالي وقت الكتابة، أو على أنها متنافرة مع التنظيم الذي فرضه على عالمه كمستقبل»(28).

والسؤال هنا: ما علاقة السيرة بالنقد؟

الواقع أن الناقد كالأديب، تساعد سيرته على مزيد من الفهم والمتعة في مواجهة نصوصه النقدية(29)، كما تزود الباحث «بمعلومات وافية عن الناقد الذي كتب تلك النصوص حتى يستطيع وضع يده على دلالته الحقيقية»(30).

وإذا كان النقد الحديث عامة يميل إلى استقلالية النص الأدبي وتناوله بمعزل عن سيرة صاحبه(31)، مبرزا دور القارئ في إنتاج معنى النص، فإن هذا الأمر غير مبرر في دراسة النص النقدي. وذلك لأن الناقد هنا قارئ متميز منتج للدلالات، فكيف يعد نصه مصدرا لقراءة جديدة؟ بل ما دور القارئ هنا في إنتاج معنى النص النقدي؟

لهذا أرى أن دراسة السيرة الذاتية للنقاد العرب ذات أهمية كبيرة في إلقاء الظلال على مواقفهم النقدية النظرية والتطبيقية، وفي تفسير النظرية النقدية الحديثة.

وإذا كنا ندرس السيرة الذاتية في صلتها بمكونات النقد الأدبي، فلابد أن نتساءل عن هذه المكونات. يقول عبدالنبي اصطيف: «المكونات الرئيسية للأدب العربي الحديث هي نفسها المكونات الرئيسية التي تشكل النقد العربي الحديث الذي يمثل الإفصاح عن الفكر النقدي الضمني الذي يستند إلى هذا الأدب في عملية إنتاجه»(32).

وهذه المكونات هي:

1 - «اللغة العربية، لا على أنها نظام لغوي وحسب.. ولكن على أنها كذلك مجموعة نصوص تتناقل شفاها أو كتابة»(33). وهكذا تعبر السيرة الذاتية «عن النشاط الذهني والنشاط العملي في حياة الإنسان من خلال (نشاط لغوي)، الأمر الذي يجعل من السيرة الذاتية (قصة حياة) نرويها للآخرين»(34).

2 - «المجتمع العربي الحديث بكل جوانبه»(35).

3 - «العلاقة مع الخارجي - الآخر - غير العربي»(36).

وأضيف إلى ذلك (العامل الشخصي)، وهو ما يتعلق بالثقافة والموهبة. وهكذا أستطيع أن ألخص

هذه المكونات بالعوامل التالية:

1 - العامل اللغوي، وهو عامل موضوعي، فمنطق اللغة يوجه بطريقة خاصة، لكنها متفاعلة مع العوامل الأخرى.

2 - العامل الشخصي.

3 - العامل الاجتماعي.

4 - العامل الحضاري.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن حديث الناقد عن تلك العوامل يتداخل فيه أمران: الوصف والنقد. فهو من جهة يتحدث عن أثر هذه العوامل في تكوينه، ومن جهة ثانية يبين موقفه منها.

ويعد فن السيرة قديما في التراث العربي (منذ القرن الثاني للهجرة)، بل إن أمة من الأمم لم يبلغ هذا الفن عندها من الكثرة ما بلغه في التراث العربي قديما وحديثا(37). غير أن ما تتميز به كتابة السيرة في العصر الحديث، هو اطلاع المحدثين على ما كتبه العرب القدماء والغربيون، «فكان القديم العربي والجديد الغربي باعثا لهم على الترجمة لأنفسهم»(38).

ولما كنا قصرنا بحثنا على السيرة والنقد، لزم أن نتوقف قليلا عند أهم سير النقاد في القرن العشرين، فنذكر (الأيام) لطه حسين، و(حياتي) لأحمد أمين، و(أنا) و(حياة قلم) و(عالم السدود والقيود) للعقاد، و(قصة حياتي) للمازني، و(سبعون) لميخائيل نعيمة، و(أوراق العمر) و(مذكرات طالب بعثة) للويس عوض، و(مواكب الحياة) و(الخفاجيون) لمحمد عبدالمنعم خفاجي، و(البئر الأولى) و(شارع الأميرات) لجبرا إبراهيم جبرا، و(معي) لشوقي ضيف، و(في الخمسين عرفت طريقي) لمحمود الربيعي، و(غربة الراعي) لإحسان عباس.

وأقتصر في بحثي هنا على دراسة مكونات النقد في سيرة عَلَم واحد من أعلام القرن العشرين، عاصر الرعيل الأول ومازال يحيا بيننا، إنه الدكتور إحسان عباس.

أما سبب اختياري، فيعود إلى الأمور التالية: أنه ناقد أكاديمي يمثل جيل النصف الثاني من القرن العشرين، فضلا عن معايشته الجيل الأول وتتلمذه عليهم. وهو ناقد موسوعي اطلاعا وتأليفا، غزير الإنتاج متنوعه (بين النظرية والتطبيق). هذا، فضلا عن اهتمامه بفن التراجم والسيرة، فعني بتحقيق كتب التراجم(39)، وكان من أوائل من نظر لهذا الفن في كتابه (فن السيرة)، ثم إنه واحد «من ألمع النقاد والمفكرين الذين تركوا بصمات عميقة في حياة شعوبهم الثقافية»(40).

وانسجاما مع التقسيم السابق، سأتناول الموضوع من خلال ثلاثة محاور:

1 - العامل الشخصي:

وأقصد به الجانب الفطري، ومن ثم الثقافي والتثقيفي.

إن أول ما يلفت الانتباه هو تقرير بكر عباس بخلو حياة أخيه (د. إحسان) من أية أحداث بارزة، وذلك لانصرافه عن الشؤون السياسية والإدارية(41). غير أنه مع ذلك عاش

حياة قلقة غير مستقرة(42).

كان فلاحا جلفا عليه مسحة من الحياء والهدوء، لا يحسن النظام(43) إلى جانب ذلك كان للدين أثر في تكوينه(44)، غير أنه أثر معتدل بعيد عن التطرف.

تميز منذ فتوته (في المرحلة الثانوية) بكونه مستقلا بتعبيره الخاص، إذ ما كان قادرا على الحفظ الحرفي. فكانت طريقته في الدراسة تقوم على الفهم والتعبير بحرية(45). لهذا يُسِرَّ في الصفين الخامس والسادس الثانويين، إذ لم يعد هناك امتحان عام يهددهم، مما كان له أبلغ الأثر في حياته العلمية(46).

كما ظهرت هذه الاستقلالية في المزاج العلمي في منهجه في التدريس الذي يقوم على التحرر من حرفية المناهج(47). ولعل هذه النزعة الاستقلالية كانت السبب في عدم انتمائه الحزبي وانصرافه إلى العمل الحر المستمر. يقول: «كنت أريد حزبا يؤمن لي وجودي كإنسان له انتماء، فلم أجده، فحاولت التعويض عن ذلك بالعمل الحر المستمر»(48).

كما تظهر هذه النزعة الاستقلالية في اعتماده منهج الدراسة المفتوحة في جامعة القاهرة، إذ كان «يعتمد أن يفاجئ الأستاذ في الامتحان بكتابة شيء حصّله عن غير طريق محاضراته، أو عن طريق التطوع بكتابة بحوث لم تكن إلزامية»(49).

في مرحلة الشباب (بين 18 ـ 19 من العمر) نجد لديه نزوعا رومانسيا إلى الطبيعة، فيترامى في أحضانها متغلغلا فيها(50).

أما موهبته الشعرية فقد ظهرت في مرحلة باكرة(51)، حتى إن أبحاثه في المرحلة الثانوية العليا اعتمدت على أسس شعرية(52). وقد استمرت هذه الموهبة معه، فكان نظم الشعر بالنسبة إليه (في مرحلة القاهرة) إكسير حياة ووقدة متجددة(53).

وكما كان موهوبا في الشعر، كان حسه النقدي صارما(54)، الأمر الذي جعل مدير الكلية في القدس يتوسم فيه ناقدا، بعدما استوقفه تمكنه من اللغة العربية(55).

إلى جانب ذلك كان محبوبا من زملائه وأساتذته وطلابه. ويتجلى هذا في انتخابه ممثلا عن المعلمين، وذلك في الحقبة الصفدية(56).

كان الرجل ديمقراطيا في نقاش الطلاب، لا يتوانى عن التنازل عن رأيه أمام رأي الأغلبية. لهذا رأى فيه طلابه معلما أكثر منه صديقا(57).

وقد تجلت هذه الديمقراطية في حياته العلمية، فكان يؤمن بالمناقشة والحوار فلا يأخذ برأي أو يهمله دون مناقشة، إذ إن «أية فكرة أو حقيقة لا تطمس بتجاهلها»(58). ويبدو أنه عمّق هذا المنهج الحواري في المرحلة البيروتية في الجامعة الأمريكية(59).

أما هاجس أنه لن يعيش طويلا، ذاك الذي سيطر عليه قبل أن يغادر فلسطين، فقد أكسبه صفات إيجابية كثيرة هي: تقبل الحياة دون تذمر، وإنجاز كل عمل بدأه، وبذل الجهد دون ملل أو تعب، وتنظيم الوقت(60). فكان في ذلك «كالبطل في بعض الروايات، يحس بأزمته كلها تحتشد وهو يستشرف الثلاثين»(61).

إلى جانب هذه الصفات الشخصية يتحلّى د. إحسان بالمثالية التي راحت تزداد مع تقدمه في المعرفة(62)، وبحب الجمال والثقافة(63)، وبحب العمل المستمر، إذ يجد فيه عملا وراحة وتسلية. أما الكتاب فهو صديقه الدائم(64).

غير أن أهم ما يتميز به هو تلك الطاقة الاستشرافية التنبؤية، تلك التي كانت وجهته فيما كتبه، بدءا من (أبي حيان)، إلى (فن الشعر) وما تلاه من دراسات في الشعر الحديث. لكن هذه الطاقة أخذت تنحسر مع الزمن(65).

بقي أن أشير إلى سمة التواضع في شخصية العالم إحسان، الأمر الذي جعله يقر في نهاية كتابه بمدى الأخطاء التي وضحتها له كتابة سيرته(66).

وثاني عناصر العامل الشخص يتناول الثقافة. يقول في ذلك: «وقد كان أكبر أهدافي في الحياة العملية أن أوسع نطاق المعرفة لدي، إذ على الرغم من إيماني بالتخصص الدقيق الجامعي، فأنا أحب أن أقرأ مؤلفات خارج نطاق الأدب والنقد، وأكره التخصص الذي يعني (الانغلاق) المطلق»(67).

هذا الهاجس المعرفي الموسوعي المنفتح على الفكر لازمه طوال حياته. فهو منذ كان في الخامسة عشرة من عمره استهواه الكتاب فاستوقفه واقتناه(68)، وقرأه(69). وكان للصحافة في تلك المرحلة (وبخاصة مجلة الرسالة) دور كبير في تثقيفه وتثقيف أبناء جيله، ورفع مستوى الذائقة الأدبية لديهم(70). وقد بلغ إعجابه بالرافعي مبلغا دفعه إلى تقليده في الكتابة(71).

إلى جانب ذلك، دفعه حبه للمعرفة إلى إجادة الإنجليزية، فراح يترجم عنها الشعر باكرا(72). كما ساعدته معرفته تلك بالإنجليزية في دعم اتجاهه الاستقلالي في التحصيل والتعبير، فترجم مثلاً كتاب فلهاوزن «الدولة العربية وسقوطها» في المرحلة الثانوية، ليتمكن من فهم المقرر ودراسته(73).

أما دراسة الأدب الإنجليزي في هذه المرحلة فقد أفادته كثيرا من الأصول المعرفية، حتى إنه ترجم كتاب الشعر لأرسطو(74). كما ترك تعلّقه بالشعراء الرومانسيين الإنجليز وبخاصة ووردزورث، أثرا كبيرا في شخصيته. وتعلق بشكسبير فلوّنت مسرحية هاملت حياته بلونها الخاص(75).

ومع تقدمه في الدراسة تعرّف على أعلام الفكر العالمي (ديكارت وكانت) والعربي (الغزالي)، ودرس الفلسفة اليونانية والمسرح اليوناني، وغاص في الأساطير اليونانية والرومانية(76)، كما انجذب إلى الشعر الروماني وبخاصة إلى الجانب الرعوي في الشعر اللاتيني والإنجليزي(77).

ويتعمق في مرحلة تالية في علم النفس التربوي والتحليلي، فيتجه إلى النقد النفسي وإلى نظم مقطعات تصور أحوالا نفسية متباينة(78).

غير أنه لابد من الإشارة هنا إلى أن د. إحسان، وإن كان يميل إلى التثقيف

الذاتي المتنوع الموسوعي(79)، يقر في الوقت نفسه بأهمية الدراسة المنظمة في استقلالية الفرد بموقف فكري متبلور(80).

ولعل هذا الموقف غير المعلن هو الذي دفعه إلى الانتظام في كتابة البحوث التي كان يكلفهم بها الأساتذة في جامعة القاهرة(81). وهو الذي دفعه أيضا إلى اعتماد برنامج منظم في دراسة الإنجليزية في القاهرة، «فكان ذلك استكمالا منظما للبحث عن دوائر معرفية جديدة»(82).

بقي أن أقول في هذا المقام إن انصراف د. إحسان إلى العلم إنما كان تعويضا عن الفشل السياسي والغربة الوطنية، فكانت غربة الراعي من ثم تجسيدا حقيقيا لهذه الغربة النفسية التي عاشها.

2 ـ العامل الاجتماعي:

وأقصد به الفضاء المكاني والعائلي والتواصلي بالمجتمع والعالم. وأول ما نلاحظه عند د. إحسان هو أن ألفة المكان تأسره، فهو ضعيف تجاه الأمكنة التي حلها، والطلاب والأصدقاء الذين فارقهم(83). لهذا نلاحظ بداية طول خضوع الرجل لقيم القرية التي انطلق منها(84).

كان للريف أثر كبير في نفسه، ذاك الريف الذي اختلط فيه التدين بالأسطورة، وغلب عليه الجد والوقار واللهو البريء(85)، فطبعه بالسذاجة في مراحله الأولى(86)، بل كان السبب الرئيسي في متابعته العلم، وهذا من المفارقات العجيبة. فقد كانت خشيته، وهو أول طالب من قريته يهاجر للتعلم، من أن يعود إلى القرية ويعدل عن طلب العلم، فلا يجرؤ أحد بعده أن يخوض تلك التجربة، هي التي دفعته إلى متابعة التعلّم(87).

وإذا كانت التربية الريفية أحد العوامل التي أفقدته روح الاندهاش والاستغراب(88)، فقد أعجبته في الريف حرارة اللقاء، فأنقذته من الشعور بالتفاهة في المدينة(89).

أما الأهل، فكان لجدته دور في تكوينه، وذلك فيما كانت تحكيه من قصص عن الشاطر حسن والغول(90). كما كان لقرار والده بتزويجه الباكر خلافا لإرادته أثر في انصرافه إلى الثقافة والعلم(91). هذا، وقد أورثته بيئته المنزلية عامة روح البساطة والهموم(92).

وأما العائلة، فكان زواجه امتحانا لإرادته، فانصرف إلى العلم يبحث فيه عن ذاته، ولاسيما أنه يبغض الطلاق ويضيق ذرعا بالحب، ثم إن تجربة واحدة في الزواج تكفي المرء لتكون درسا مدى الحياة(93).

كما كان لهذا الزواج المبكر وأعباء العائلة أثرهما الواضح أيضا في اختياره مصر مكانا للدراسة، في حين كان ميالا لاختيار انجلترا(94).

ويتعاون الفقر مع هذا الزواج وأعباء الدراسة في مضاعفة إحساسه بالمسؤولية الباهظة أيام الضياع في القاهرة(95). فكان لذلك أثره الواضح في اختيار موضوع الدكتوراه عن حياة الزهد وأثرها في الأدب الأموي(96).

غير أنه برغم موقفه هذا من الزواج والعائلة يقر د. إحسان الإنسان

بفضل زوجته في تهيئة الجو المنزلي المناسب للبحث واستقبال الطلاب(97).

فإذا ما انتقلنا إلى البحث عن أثر مرحلة التلمذة في تكوينه، وجدناه يقر بما قدمته لهم المدرسة «من مجالات جديدة متنوعة وصداقات ونشاطات»(98).

أما الكلية العربية بالقدس (1937 - 1941) «فكانت ملتقى النخبة من جميع طلاب المدارس الحكومية بفلسطين»(99)، وكان لها أثر كبير في تكوينه الثقافي. فالدروس والواجبات المكثفة لا تترك لهم فرصة للراحة أو التفكير في أمور ثانوية، الأمر الذي جعله يثور ويتمرد رغبة في الانطلاق(100).

كان للتربية المدرسية، إذاً، بما فرضته عليه من تعقل ورزانة منذ نعومة أظفاره، أثر واضح في هدوئه العقلاني(101)، مما ساعده على التحصيل العلمي والانصراف إليه.

ويظهر ذلك واضحا في مرحلة القاهرة، إذ يقبل على مكتبة جامعتها ينهل منها، وعلى أساتذتها يأخذ عنهم(102).

وللأساتذة الذين مروا بحياة الرجل أثرهم أيضا في تكوينه. فأستاذ التاريخ في المرحلة الثانوية يشجعه على الاستقلال بتعبيره الخاص(103)، وسعيد النشاشيبي يشجعه على ترجمة الشعر الانجليزي(104)، ويتوسم فيه مدير الكلية العربية بالقدس ناقدا، بعدما استوقفه أسلوب الطالب وتمكنه من اللغة العربية(105).

أما أساتذة الكلية العربية بالقدس، فكانوا يكلفونهم «بكتابة دراسات وبحوث في كل الموضوعات»(106). وكان للأستاذ عبدالرحمن بشناق دوره في تحفيز الطالب على ترجمة كتاب الشعر لأرسطو عن الانجليزية، فترجمه في تلك المرحلة الباكرة(107).

كما كان للأستاذ أحمد سامح دوره أيضا في تعميق منهج د. إحسان (المدرس) في التحرر من حرفية المناهج، مثنيا عليه، ناعتا إياه بالأستاذ الموهوب(108).

بشكل عام كان لأساتذة الكلية أثرهم البارز في إحسان الطالب، ولاسيما في نزوعه المثالي مقتديا بهؤلاء الذين علموه(109).

وحين يرحل إلى القاهرة يجد في محاضرات الأساتذة: سهير القلماوي وشوقي ضيف وأمين الخولي، وما يكلفونهم به من بحوث، ما يعمق لديه هذا النزوع المعرفي(110). غير أن لمدرس الانجليزية دنيس جونسون ديفز فضلا كبيرا عليه في هذه المرحلة، إذ فتح آفاقه بثروته العلمية وحُسن توجيهه معتمدا معه برنامجا منظما في دراسة الإنجليزية(111).

كما كان لاتصاله بكبار العلماء والأدباء في القاهرة تأثير كبير في نفسه. ومن هؤلاء: محمود محمد شاكر من خلال مكتبته وزواره وإجاباته المتقنة(112)، ومحمود حسن إسماعيل الشاعر من خلال مجالسه وعمق رأيه وسعة اطلاعه واعتماده التأمل الذاتي والعودة إلى الأصول في مناقشة الحقائق التاريخية وفضح زيف بعضها(113).

وكانت لممارسة التدريس وعلاقته بالطلاب أثرهما أيضا في تكوينه، فقد عمقتا لديه ذاك الهدوء العلاقتي(114)، إذ كان مع طلابه في الحياة المدرسية يأخذ جانب الشدة غير متساهل في حفظ النظام(115). لكنه، إلى ذلك، كان صديقا أكثر منه معلما، يميل إلى الديمقراطية في النقاش والحوار(116).

هذه السمة طبعت الرجل، فكان يسعى إلى الصداقة حريصا على مصادقة أعلام الثقافة صداقة علم واحترام لا تزلّف ومصلحة(117). ولا نبالغ إذا قلنا إن للصداقة والأصدقاء دورا في تكوينه، فمن أصدقائه في المرحلة الثانوية: إميل حبيبي الذي كان مرجعهم في حل مسائل الحساب، وجبرا إبراهيم جبرا(118).

وكان للصداقة التي ربطته بأستاذه شوقي ضيف(119)، دورها في التعرف إلى أحمد أمين، الذي أملى عليه معظم سيرة حياته، وغيرها من الكتب والمقالات. وعن طريق أحمد أمين تعرّف إلى زكي نجيب محمود الذي شجعه على النشر في مجلة الثقافة(120).

كما كان لاتصاله بنازك الملائكة (في رحلته العراقية) أثره فيما قام به من التعريف بالأدب العراقي الحديث(121).

بقيت ناحية أخيرة أدرجتها في هذا المحور الاجتماعي، وهي متصلة بالجانب المهني من ناحية، وبالجانب الشخصي الإبداعي من ناحية ثانية.

فقد كان لعمله في جامعة الخرطوم، واتصاله بالدكتور محمد النويهي أثر واضح في التأثر بمنهجه الذي يقوم على «التركيز على النصوص دون الاهتمام بالمحاضرات العامة في تاريخ الأدب». وإذا كان هذا النهج قد وافق مزاج الرجل، فإنه عمّقه وطوّره فيما بعد، وبخاصة حين انتقل إلى الجامعة الأمريكية ببيروت، إذ زاد الحوار عما كان عليه في الخرطوم، مؤكدا عدم وجود منهج واحد يصلح أن يطبق على القصائد كلها(122).

ومن نتائج عمله في جامعة الخرطوم أيضا أنه تعرّف على الأدب الأندلسي إذ كُلّف بتدريسه، حتى بات يُعرف بأنه من ذوي الاختصاص فيه(123).

هذا من فضل جامعة الخرطوم عليه، أما فضله عليها فيذكر في هذا المقام الخدمة التي قدمها للجامعة التي كانت تنقصها مكتبة(124)، كما تُذكر جهوده في التعريف بالأدب السوداني، إذ لاحظ غزارة هذا الأدب وبخاصة في الشعر، مع قلة الدراسات حوله.. الأمر الذي دفعه إلى الاهتمام بالتعريف بهذا الأدب في بعض المجلات، وبنشر بعض نتاج أدباء السودان في بيروت(125).

لكن النقلة من جامعة الخرطوم إلى الجامعة الأمريكية في بيروت كانت «نقلة من الهدوء السكوني إلى الحركة الدينامية المتفجرة»، حيث ملتقى الجنسيات والقوميات(126). فكان لابد للرجل في مثل هذا الواقع من إيثار الابتعاد عما لا يحسنه كالسياسة أو الصحافة، والانصراف إلى التدريس والكتابة(127).

وإلى جانب العمل الأكاديمي كان التحقيق عملا معرفيا موازيا. فانطلاقا من الاهتمام بالتراث عمد إلى تحقيق عيونه، إذ إن «هناك تراثا لا يتحقق درسه بغير إحيائه»(128).

وقد كفل له التحقيق الذي ظل لديه هواية «اطلاعا واسعا على شؤون معرفية، كان يمكن أن تظل مغلقة دونه»(129).

بقي أن أشير، فيما يتعلق بالجانب المهني الإبداعي من حياته، إلى حرص الرجل على حضور المؤتمرات(130)، وإلى أثر إجازاته أو زياراته لجامعات الغرب في الإفادة من المخطوطات العربية فيها، وفي تأليف بعض كتبه(131). أما بيروت فدورها كبير في توثيق الصلة بينه وبين المستشرقين الألمان(132).

بعد بيروت ينتقل إلى عمّان (1986)، لتبدأ مرحلة جديدة من العطاء، فكانت مرحلة ثرية بالإنتاج العلمي والاستقرار النفسي(133).

3 ـ العامل الحضاري:

يتشعب الحديث في هذا المحور إلى ثلاثة اتجاهات، تتناول شخصية د. إحسان في أبعادها: التراثي، والغربي، والحداثي.

ولكن، قبل الولوج إلى هذه الأبعاد، أحب أن أشير إلى إصرار الرجل على البقاء بعيدا عن الحزبية والسياسية، فانصرف كليا إلى العلم والثقافة(134).

غير أن انصرافه عن السياسة لا يعني انسلاخه عن واقعه. ويظهر ذلك بجلاء في موقفه من الشعر الذاتي، فلا قيمة عنده للشعر الغارق في الذاتية، إن لم يوجه نحو المشكلة العامة(135). وهو في كل ما عمله إنما كان ينطلق من إحساسه المخلص بأنه يعمل من أجل أبناء أمته العربية(136).

أما البعد التراثي في شخصيته فنجده في إقباله المبكر على قراءة رسالة الغفران، وهو في الصف الأول الثانوي(137). كما نجده في إقباله على طبقات الشعراء لابن سلام، وعلى معجم الأدباء لياقوت يستخرج منه الأحكام النقدية المنثورة(138).

كما نجده فيما ألفه عن التوحيدي، وفي رسالتيه للماجستير والدكتوراه(139)، وفيما حققه أو ألّفه بعد ذلك (في تاريخ النقد وفي تاريخ الأدب الأندلسي).

ويظهر البعد التراثي أيضا في تأثره بابن حزم، فقد أعجب بفكره الظاهري الذي يلائم شخصيته(140).

وخلاصة رأيه في التراث قوله: «أحب التراث العربي، ولا يقف بيني وبينه حجاب، وأنا أعتز بالجيد منه، ولكني أيضا أعتقد أنه ليس مقدسا وأن فيه غُثاء كثيرا لا يستحق الإحياء. وقد جعلتني هذه النظرة الموضوعية أقبل على تحقيق ما فيه فائدة أكيدة»(144).

هذه النظرة الموضوعية ظهرت أيضا في موقفه من الشعر القديم والحديث، فنجده يقول: «كان الإبقاء على تقدير الجيد من الشعر القديم موازيا في نفسي من حيث الأهمية للكشف عن الجوانب الجديدة في الشعر الحديث»(142). فهو إذاً لا يتعصب لقديم أو لحديث، وإنما يتجه إلى الشعر عامة «يستوي في ذلك أن

يكون قديما أو حديثا، إذ مطلبي الوحيد فيه الجودة الإبداعية»(143).

ويظهر البعد الغربي باكرا في شخصية الرجل، فنجده يترجم شعرا عن الانجليزية وهو في الصف الثاني الثانوي(144). وفي الكلية العربية يتعرف على الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر، ويترجم كتاب الشعر لأرسطو، ويتعلق بالشعراء الانجليز الرومنطيقيين(145)، كما يتعلق بمسرحيات شكسبير، وبخاصة مسرحية هاملت التي لوّنت حياته بلونها الخاص(146)، وذلك:

أ- إذ أفهمته حدود موهبته وأنه يجب أن يتحاشى كتابة مسرحية.

ب- في نظرته إلى المرأة.

ج- في المشكلة الهاملتية الكبرى، إذ لم يكن هاملت «يملك خيارا بين أن يكون أو لا يكون، إذ كان قد وقع متأرجحا بين المتناقضات المتجددة».

د- في ثورته على والده في قضية زواجه(147).

ولا يكاد يوازي أثر مسرحية هاملت في نفسه غير كتاب اشبنغلر (تدهور الحضارة الغربية)(148). أما شعر كاتلوس الروماني فترك أثره فيه هو الآخر، فترجم مقاطعه، واكتسب نزعة هجائية حوّلها إلى نقد اجتماعي، ورسّخ لديه صورة المحبوبة الغادرة والزوج المخدوع، واتجه بتأثيره إلى نظم مقطعات سماها (أشواك)(149). وكان للجانب الرعوي في الشعر اللاتيني والانجليزي سحره الذي جذبه إليه(150).

ولقراءاته في علم النفس، وبخاصة كتاب مود بودكين: The Archetypal Patterns in Poetry أثره الواضح في اتجاهه نحو النقد النفسي، فكتب «بحثا موجزا عن الجاحظ وعن مقدرته في إبراز الخصائص النفسية لدى شخصيات مجتمعه». كما كان لتلك القراءات النفسية أثرها أيضا فيما نظم من شعر، إذ اتجه «إلى نظم مقطعات تصور أحوالا نفسية متباينة»(151).

أما نظرته إلى المستشرقين فمعتدلة متأثرة بمنهجه الموضوعي والحواري، فهو لا يأخذ برأيهم دون مناقشة(152).

ومن خلال ثقافة الرجل التراثية والغربية الشاملة ينطلق نحو الحداثة العربية، فيرى أن «الثقافة الأدبية العربية لا توصل الدارس إلى العلوم الحديثة، ولهذا يظل صاحبها بعيدا - من زاوية علمية - عن الشؤون الاجتماعية والاقتصادية والأنثروبولوجية، بل والألسنية الحديثة وعن المدارس الفلسفية الحديثة. وهي اتجاهات لا تستطيع أن تعوّضها القراءة الحرة غير المنظمة»(153).

لهذا نجده يحاول أن يقيم تلك المعادلة بين القديم والحديث، متابعا ما يجد في الأدب العربي الحديث برغم حبه التراث وانشغاله بالتحقيق(154).

لقد شغله هاجس المعاصرة، فإذا به وهو يعيد النظر في مسيرته الفكرية يشعر بأنه لم يعش عصره. وذلك لسببين الأول، أنه نشأ في عصر فرويد الذي ندد بالكبت، في حين كان (إحسان) يعيش مع الزهاد الذين يرون في قمع الرغبات طريقة مثلى في الحياة. والثاني، أنه انصرف

في دراساته إلى نقد الشعر، في حين عصرنا عصر الرواية(155).

ثم يضيف إلى ذلك سببا ثالثا، هو بعده «عما يدفعه بسمة عصره»، ويعني بذلك انصرافه عن وسائل الإعلام من سينما وتلفزيون، وعن كل ما يشغل الناس مما يتصل بها(156).

لكن هذا لا يعني أنه كان بعيدا عن عصره، فهو مدمن على قراءة الرواية(157)، منشغل بالتدريس والتأليف والتحقيق. ولعل لالتزامه بعمله وصدقه فيما ندب نفسه له أثرهما في ذاك الانصراف.

ومن تجاربه الريادية في النقد دراسة شعر البياتي(158)، وإصداره كتابا عن (فن الشعر) وآخر عن (فن السيرة)، كما ترجم مع الدكتور محمد يوسف نجم كتبا نقدية تبرز الجانب التطبيقي في النقد إلى جانب وضع بعض الأسس النظرية (مثل: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن، ومناهج النقد الأدبي لديفد ديتشز). وترجم بمفرده عدة كتب في الميدان نفسه، منها كتاب عن إليوت لماتيسن، وكتاب عن همنغواي لكارلوس بيكر(159).

لكنه، برغم هذه الجهود، يعترف بأنهما (هو ونجم) لم يبلغا مرحلة الثورة الحديثة في النقد الأدبي الحديث المتصل بالبنيوية، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، والحداثة، وما بعد الحداثة(160). فالنقد بالنسبة إليه «ميدان واسع سريع التجدد والتحول وليس في مقدورنا أن نعيش عصرنا وعصر الأجيال التالية لنا»(161). وفي هذا الموقف نظرة موضوعية متواضعة، فهو يقر بأنهم وإن اطلعوا على هذه المدارس الجديدة، لم يتجاوزوا الاطلاع إلى العرض والتطبيق(162).

وهذا هو رأيه أيضا في واقع النقد العربي الحديث. «فإنك إذا استثنيت البنيوية وجدت الموضوعات الأخرى مثل التفكيكية والحداثة وما بعد الحداثة.. إلخ مجرد عناوين مستمدة مما يردده النقاد في الغرب، وليس لها أي صدى في واقعنا العربي سوى الشهوة للتشبه بمن بلغوا إليها»(163).

فالحداثة، «إذا استثنيت الشعر، لم تطرق مجالات حياتنا الأخرى»(164). ويعود هذا التقصير في حياتنا النقدية إلى «أننا لا نملك المصطلح النقدي الذي خلقته هذه الاتجاهات. ولا يمكن بغير مصطلح محدد نقل مدلولات تلك العناوين وما تفرع عنها، وجعلها مادة للحوار الفكري بين المثقفين». لهذا يخلص إلى «أننا سنظل متأخرين في ميدان النقد عقدا أو عقدين من الزمان أو أكثر»(165).

فإذا كانت الترجمة قد أدت دورها في الماضي، فإن «معظم ما يترجم اليوم من النقد أشبه بأشباح للأصول التي تُرجم عنها»(166).

غير أن الناقد لا يستسلم لليأس، فهو يحكي في سيرته حكاية الماضي، ويطرح في الوقت نفسه رؤيا مستقبلية قوامها الإيمان بمقدرة الأجيال القادمة على أن تدرك مصالحها. لهذا يرفض أن يُسقط مفهومات عصره على عصور تالية(167).

خاتمة

لقد التزم الكاتب في سيرته منهج الصدق(168)، فعرض أحداث حياته ومواقفه الفكرية بأسلوب بسيط، مراعيا التدرج الزمني(169)، متجنبا للمرة الأولى ما ألفه من «أسلوب قائم على الإيجاز والإيماء والعبارة المكتنزة، وآثر أسلوبا سرديا بعيدا عن المستوى الشعري ذي الجزالة المتعمدة، رغبة في أن تصل هذه السيرة إلى جمهور كبير متنوع»(170).

وفي هذا الكلام تحليل واضح للعامل اللغوي، من حيث كونه أحد مكونات النقد الحديث، أي من حيث كونه نشاطا لغويا يعّبر عن النشاط الذهني والعملي في حياة المترجم له.

وهكذا تسهم السيرة الذاتية في الكشف عن مكونات النقد الأدبي في القرن العشرين. فالسيرة تاريخ، والناقد موضوع هذا التاريخ(171)، يعرض في سيرته عرضا قريبا من الصدق الواقعي(172) نشاطه العلمي والعملي، ورؤاه المستقبلية، فيقدم لنا بذلك صورة عن عصره، تساهم في إضاءة مشروعه النقدي من جهة، وفي إضاءة واقع النقد والثقافة في عصره من جهة ثانية(173).



(1) أدب السيرة الذاتية 86، والقول لكارلايل.
(2) م.ن 21.
(3) م.ن 13 ـ 14، والكلام للدكتور جونسون.
(4) م.ن 4.
(5) م.ن 47.
(6) م.ن 26، وهذاما يذهب إليه أيضا إحسان عباس، إذ يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل «لأن معرفة الماضي إنما تتم وتفيد بقدر ما تسهم في إدراك الحاضر والمستقبل» (م.ن 115 نقلا عن (فن السيرة) للدكتور إحسان عباس ص 4).
(7) م.ن 115.
(8) م.ن 5، نقلا عن حسين فوزي النجار: التاريخ والسير 62.
(9) م.ن 5 ـ 6.
(10) م.ن 6.
(11) م.ن 24.
(12) م.ن 6، ويشرح في ص 134 ما يقصده بمصطلح (الأعلى) أو (الفوق)، فيقول: «.. فنحن نشعر بأن للموجود البشري بُعدا رأسيا هو الذي يجعل منه موجودا ميتافيزيقيا. وهذا البعد الرأسي هو الذي يكشف له عما في الطبيعة والتاريخ من نقص أو عدم اكتفاء».
(13) م.ن 7.
(14) انظر م.ن 11، 18.
(15) م.ن 111.
(16) م.ن 15.
(17) م.ن 12.
(18) م.ن 2.
(19) م.ن 19.
(20) م.ن 20.
(21) م.ن 21.
(22) م.ن 23.
(23) م.ن 30.
(24) م.ن 23.
(25) انظر م.ن 147 ـ 148.
(26) م.ن 130.
(27) م.ن 134.
(28) م.ن 148.
(29) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/36، 67.
(30) م.ن 1/35.
(31) النقد السيري 86 ـ 87، هذا في حين يلح آخرون على أهمية السيرة في نقد الأدب، وعلى دور النقد السيري. ومنهم سانت بوف في أحاديث الاثنين (أدب السيرة الذاتية 147).
(32) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/15.
(33) م.ن 1/16.
(34) أدب السيرة الذاتية 27.
(35) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/16.
(36) م.ن 1/16.
(37) أدب السيرة الذاتية 47.
(38) م.ن 58.
(39) أصدر نشرة محققة من معجم الأدباء لياقوت م.ن 126.
(40) غربة الراعي سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة، 64. فجاءت هذه السيرة صورة العالِم الذي أمضى عمره في خدمة الثقافة العربية، مضحيا من أجل العلم والحقيقة (م.ن 65).
(41) غربة الراعي 5.
(42) م.ن 206، فكانت غربة الراعي غربة حياة أولا، مكتوبة بمزيد من تحكم الوعي وانضباط الذات. وهي غربة مفكر في عصره (وليس عن عصره). (غربة الراعي والسيرة الذاتية 35).
(43) غربة الراعي 45. وقد استمر هذا الهدوء سمة مميزة لشخصيته. ففي عام 1939، ومع حمّى الدراسة بين الطلاب كان هادئا، يقرأ باعتدال، لأن كثرة القراءة تفقده الثقة في نفسه. (م.ن 122).
(44) م.ن 16، وقد تطورت نظرته إلى الدين

فيما بعد، فيقول: «فأنا أعتقد أن الدين - في جانب منه - أوامر يتلقاها الإنسان بالقبول دون أن يفكر في الحكمة الكامنة وراء كل منها، ولكني - مثل ابن حزم - لا يكف فكري عن التأويل والقياس وتجاوز الظاهر في الأمور غير الدينية». (م.ن 217).

(45) م.ن 103.

(46) م.ن 127.

(47) م.ن 135.

(48) م.ن 170.

(49) م.ن 179.

(50) م.ن 117 - 118.

(51) م.ن 47، 123.

(52) م.ن 129.

(53) م.ن 190.

(54) م.ن 47، فحذف كل ما نظمه بين سنتي 1930 - 1941.

(55) م.ن 114 - 115.

(56) م.ن 167.

(57) م.ن 193، 197.

(58) م.ن 195.

(59) م.ن 199.

(60) م.ن 207 - 208.

(61) م.ن 208.

(62) م.ن 150، وتتجلى هذه المثالية في رغبته في أن يكون قدوة لأهل قريته في متابعة التحصيل العلمي. (م.ن 55).

(63) م.ن 156 - 158، ولاسيما في المرأة.

(64) م.ن 240، ويرى جان طنوس في حبّه العمل هذا تعبيرا عن غربته النفسية، فيقول عن السيرة: «.. فهي ليست غربة مكانية وحسب، وإنما هي غربة نفسية لم يستطع فيها إحسان عباس أن يحقق نفسه عبر خروجه على الأنا الجماعية النرجسية. ولذلك نراه يألف الحزن ويحاول نسيان النفس من خلال العمل المتواصل». (غربة الراعي أو غربة المثقف في الأنا الجماعية 182).

(65) غربة الراعي 233.

(66) م.ن 263، ومن نماذج هذا التواضع أيضا خشيته من خمر الشهرة الشعرية. (م.ن 164).

(67) م.ن 228.

(68) م.ن 79.

(69) م.ن 75، 92، وكان لمكتبة جامعة القاهرة ومكتبته الخاصة فيما بعد أثر كبير في تثقيفه. (م.ن 177، 243).

(70) م.ن 92 - 93.

(71) م.ن 102، وتجدر الإشارة هنا إلى أثر نقد الرافعي لشوقي في نفس إحسان، حتى تمنى أن يبلغ إلى مستوى هذا النقد ذات يوم. (م.ن 92 - 93).

(72) م.ن 104، ونجده في مرحلة من مراحل التحصيل يسعى إلى تعلم العبرية (م.ن 167)، كما يدرس الإيطالية ليتمكن من قراءة ما يتصل بموضوع الماجستير. (م.ن 186).

(73) م.ن 122.

(74) م.ن 130 - 131.

(75) م.ن 130.

(76) م.ن 136 - 137، ومع الثقافة العالمية المتنوعة، يعود إلى التراث العربي، فيقرأ طبقات الشعراء لابن سلام، ويتتبع الأحكام النقدية في معجم الأدباء لياقوت. (م.ن 161).

(77) م.ن 138 - 139.

(78) م.ن 159 - 160، فهو في ذلك كله لم ينقطع أبدا عن نظم الشعر وترجمته.

(79) م.ن 177، 228.

(80) م.ن 169، فهو برغم إيمانه بالتخصص الجامعي الدقيق يكره الانغلاق المطلق، فيقرأ مؤلفات خارج نطاق الأدب والنقد. (م.ن 228).

(81) م.ن 178.

(82) م.ن 179.

(83) م.ن 172.

(84) م.ن 263.

(85) م.ن 17.

(86) م.ن 84، 86.

(87) م.ن 55.

(88) م.ن 171، والعامل الثاني هو الهدوء العقلاني بحكم التربية المدرسية.

(89) م.ن 140.
(90) م.ن 19.
(91) م.ن 159.
(92) م.ن 36.
(93) م.ن 163.
(94) م.ن 172.
(95) م.ن 183.
(96) م.ن 213.
(97) م.ن 243.
(98) م.ن 36.
(99) م.ن 109.
(100) م.ن 138 وما قبلها.
(101) م.ن 171.
(102) م.ن 177-178.
(103) م.ن 103.
(104) م.ن 104.
(105) م.ن 114-115.
(106) م.ن 129.
(107) م.ن 130.
(108) م.ن 135-136.
(109) م.ن 150، وهو لم يكن مثاليا بطبيعته. ثم إن هذه المثالية المكتسبة ازدادت مع غرقه في حوارات أفلاطون وإيغاله في المنهج الشعري.
(110) م.ن 177-178.
(111) م.ن 178-179.
(112) م.ن 211.
(113) م.ن 212، ولعله أفاد من منهجه فيما دعا إليه من وجوب إطالة التأمل في القصيدة قبل الحكم عليها. (م.ن 251).
(114) م.ن 171.
(115) م.ن 147-148.
(116) م.ن 193، 195.
(117) م.ن 259-260، ويذكر من أصدقائه محمود السمرة وناصر الدين الأسد ومحمد عصفور وفهمي جدعان وإبراهيم السعافين.
(118) م.ن 102، 143، وللكلية العربية دورها في تمتين عرى الصداقة بينه وبين الزملاء. (م.ن 141).
(119) م.ن 180.
(120) م.ن 188.
(121) م.ن 209-210.
(122) م.ن 199.
(123) م.ن 217.
(124) م.ن 213.
(125) م.ن 203.
(126) م.ن 236.
(127) م.ن 237.
(128) م.ن 227.
(129) م.ن 227-228.
(130) م.ن 247.
(131) م.ن 244-249.
(132) م.ن 249.
(133) م.ن 261-262.
(134) م.ن 150، 261.
(135) م.ن 190.
(136) م.ن 240.
(137) م.ن 92.
(138) م.ن 161.
(139) م.ن 160، 213.
(140) م.ن 217.
(141) م.ن 228.
(142) م.ن 233.
(143) م.ن 231.
(144) م.ن 104.
(145) وبخاصة ووردزورث الذي تأثر به في قصائده في ابنته نيرمين. (م.ن 165).
(146) م.ن 130-131.
(147) م.ن 134.
(148) م.ن 160.
(149) م.ن 139.
(150) م.ن 139.
(151) م.ن 159-160.
(152) م.ن 195.
(153) م.ن 169.
(154) م.ن 227-228.
(155) م.ن 230.
(156) م.ن 230-231.
(157) وقد ترجم في العقد الماضي بمشاركة أخيه بكر كتابا في «أبعاد الرواية الحديثة».

كما كتب في نقد القصيدة القصيرة في الأردن. (م.ن 261) ويقول في أحد الحوارات معه: «أعتقد أن أكثر ما قرأته في حياتي هو الرواية، ومعها الرحلات واليوميات والسير». (حوار مفتوح مع إحساس عباس 87). ومع ذلك، ظلت الرواية بعيدة عن جهوده النقدية. (غربة الراعي 235).

(158) غربة الراعي 232، ويرى إبراهيم نصر الله فيه مناصرا حقيقيا «للتجديد في الأدب العربي، وخاصة الشعر الحديث». (غربة الراعي سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة 64).

(159) م.ن 234.

(160) (161) (162) (163) م.ن 235.

(164) (165) (66) م.ن 236.

(167) م.ن 266.

(168) غير أن صدقه لم يبلغ درجة الصراحة الفضائحية، هذا برغم تحمسه في الشباب للصراحة الكلية في كتابه السيرة الذاتية (م.ن 6، وحوار مفتوح 87، وغربة الراعي سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة 66).

(169) غربة الراعي 169.

(170) م.ن 6 ـ 7.

(171) يقول ماجد السامرائي: «الحياة هنا (في السيرة الذاتية) تكون قد تحولت إلى نص أو عمل. وبقدر ما يبحث كاتب السيرة الذاتية عن «معناه» الحقيقي فيما يكتب، فإنه يحوّل الكتابة ويتحول بها إلى بحث في هذا «المعنى» الذي نجده فيما يكتبه». (غربة الراعي والسيرة الذاتية 34).

(172) يقول في ذلك: «عندما كتبت السيرة حاولت أن أجمع بين شيئين: بين أن أقول الحقائق التاريخية، وبين أن أبني بناء له بعض سمات الرواية». (حوار مفتوح 87).

(173) لهذا يقول جان طنوس: «إن (غربة الراعي) يبقى رمزا كبيرا لمعاناة الكثير من المثقفين العرب في تلك الحقبة، وهو يدل على محاولة مثقف كبير وناقد مبدع للخروج من قوقعة النرجسية ومعانقة الحياة في قيمها الخالدة». (غربة الراعي أو غربة المثقف 183).

مصادر البحث ومراجعه

1 ـ أدب السيرة الذاتية ـ ت أ: د. عبدالعزيز شرف، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط1، القاهرة، 1992.
2 ـ حوار مفتوح مع إحسان عباس ـ مجلة الجديد، العدد 12، شتاء 1996.
3 ـ غربة الراعي ـ تأ: إحسان عباس، دار الشروق، ط1، عمان، 1996.
4 ـ غربة الراعي والسيرة الذاتية ـ تأ: ماجد السامرائي، مجلة الجديد، العدد 14، صيف 1997.
5 ـ غربة الراعي، سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة ـ تأ: إبراهيم نصر الله، مجلة الجديد، العدد 16، شتاء 1997.
6 ـ غربة الراعي أو غربة المثقف في الأنا الجماعية ـ تأ: جان نعوم طنوس، مجلة الطريق، العدد 4، السنة 57، 1998.
7 ـ في النقد الأدبي العربي الحديث ـ تأ: د. عبدالنبي اصطيف، ج1، مديرية الكتب الجامعية، جامعة دمشق، 1990 ـ 1991.
8 ـ النقد السيري والنقد الحديث ـ تأ: خالد عز الدين القرّ، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 367، نيسان 1994.

عمان
نزوى
العدد رقم 14
1 أبريل 1998



دراســات

السيرة الروائية

اشكالية النوع والتهجين السردي

عبدالله ابراهيم *

١ - اشكالية النوع والتهجين السردي

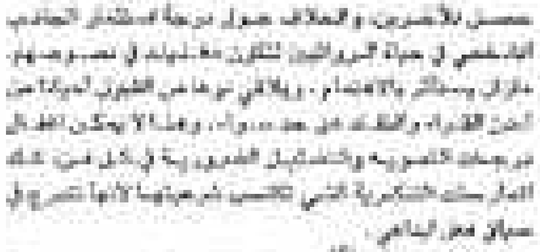
السيرة الروائية ممارسة ابداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين: السيرة والرواية. لا يقصد بالتهجين معنى سلبيا ، إنما التركيب الذي يستمد عناصره، من مرجعيات معروفة، واعادة صوغها وفق قواعد مغايرة، في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي «السيرة الروائية». لا يفارق الراوي مرويه ،لا يجافيه، لا يتنكر له إنما يتماهى معه يصوغه، ويعيد انتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة.

والسيرة الروائية هي «نوع» من السرد الكثيف الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي ، يكون الروائي مصدرا لتخيلات الراوي، الكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يشرح ، ويعاد تركيبه، التجربة الذاتية تشحن بالتخيل ، توفر هذه الممارسة الابداعية حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية للروائي، واعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكل وجوهها، دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة ، ولا الانقطاع التخييلي عنها، وبشكل من الاشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر ، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية، هنالك باستمرار خرق لتجربة الروائي الذاتية ، اذ يمارس الاغواء فعله دون مواربة، في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر. ان صيغ الوعظ والاستعلاء والنبذ والاستبعاد والخفض لا تجد لها مستندات تمنحها الشرعية . ولا توفر امكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها. اذ كل شيء يستمد أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بالذات الخاصة بالروائي، فرؤيته تشع دائما فتضفي على الآخرين أهمية ، ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدار ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية واحد: الروائي الذي يصبح محورا مركزيا في النص.

يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الاشارة الى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصاغة صوغا فنيا مخصوصا يناسب متطلبات السرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية ، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعا للسرد الا ويعاد انتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبدا عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص ، هنالك تداخلات كثيرة، فالوسيط وهو السرد هنا، يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد، اننا يمكن أن نحيل على وقائع خارج نصية استنادا الى الاشارات المعترف بها كالتواريخ والوثائق والأحداث، لكن تلك الوقائع كيفت وانتجت ، لتكون عناصر في نظام مغاير، مع أنها مازالت توحي اذا قرئت في ضوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع، ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تتجه الى البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عنصرا في تكوين فني آخر، إنما يظهر الاهتمام

★ أستاذ جامعي من العراق.





البنفسجي الى الأحمر. ففي الرقعة الأولى البنفسجية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية الأديب فيها حضورا ضعيفا جدا وهي ما يصطلح عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك «الفرسان الثلاثة» و«الحرب والسلم» وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب، بعدا يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه، ومثال ذلك «أوجيني غرانده» وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة ، تكون الشخصية المركزية هنا صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، وهنا يمكن ادراج رواية «مدام بوفاري» ، بدلالة تأكيد فلوبير بأنه هي. ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم ، وتصلح رواية «اعترافات فتى العصر» نموذجا يبرهن على هذا الشكل من أشكال الرواية، وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية وهي لا تنتسب الى الرواية، انما تنتسب الى السيرة الذاتية ، وان شابها لا محالة قسط من الخيال الكبير ، كما يلاحظ في كتابات «رستيف» و«بانيول» و«لامارتين» . أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسما مستعارا. كما عمل «اناتول فرانس» في رباعيته «نوزيار» وأخيرا في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها وتتطرق الى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كاتبها . وأمثلتها كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من «قصص الحياة».

يمكن اعادة صوغ رقع الألوان المتدرجة التي رمز بها «ماي» الى مسار التعبير السردي من الروايات التاريخية اذ تتوافر درجة الموضوعية بعيدا عن ذات المؤلف وصولا الى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء ، بواسطة الشكل الآتي:

يلاحظ أن مسار التدرج المتجه من اليمين الى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من العناصر، فاتباع المسار من بدايته الى نهايته يكشف تضاؤلا لا يخفي للخواص الموضوعية وحضورا متدرجا للخصائص الذاتية التي تبلغ أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها وكل ما يتصل به من أفعال ويتساوق مع كل ذلك استبعاد متدرج لأساليب السرد غير المباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكاتبة بوصفها المركز الذي تتبلور حوله الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة. الى ذلك يلاحظ أن مفاصل التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الزرقاء والخضراء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء، ففي الأولى مازالت الرواية هي النوع المهيمن وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر «السيرة الذاتية الروائية». أي السيرة التي تستعير كثيرا من مستلزمات الرواية.

تستمد «السيرة الروائية» عناصرها اذن من «الرواية» ومن «السيرة الذاتية». انها تنحت وجودها مجازيا بينهما، ولكن لنقف قبل كل شيء على ما يميز كلا منهما.

يرى فيليب لوجون بان السيرة الذاتية سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص. وذلك حينما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخه الشخصي [٤]. ويضيف انه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وذلك يتحقق إما بصورة ضمنية وذلك بالتصريح الواضح ان النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول والشكل الثاني أن يتقدم الراوي بجملة التزامات للقارىء بأنه سيتصرف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيده أي شك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما فيه ـ وهذا أهم ركن ـ أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما الطريقتان للتطابق ، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معا. وهذه البراهين تكون كافية لابرام عقد بين القارىء والنص يثبت بأن ما يقرأه القارىء هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجون «ميثاق السيرة الذاتية». وبازاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الاعلان عن «الميثاق الروائي» . أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القارىء ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية،وهنا يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق،

اللون ←	البنفسجي	النيلي	الأزرق	الأخضر	الأصفر	البرتقالي	الأحمر
نوع الكتابة ←	الروايات التاريخية	روايات الشخصية المركزية	روايات السيرة بضمير الغائب	روايات السيرة بضمير المتكلم	السيرة الذاتية الروائية	السيرة الذاتية باسم مستعار	السيرة الذاتية باسم صريح

أولهما اعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما التصريح بالتخيل، وغالبا ما يكون ذلك من خلال مصطلح «رواية» الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلا. (٥).

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع ، من ناحية عامة يصح الحديث عن نوع من التوازي الذي لا يتنكر للتداخل ولا يرفضه ، ولا يعده إثما، هنالك في كل أثر أدبي سردي درجة من حضور العنصر الذاتي ، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تم على مستوى الصيغة والاسلوب أو تم على مستوى مكونات المتن السردي، ولكن من المفيد التقيد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية،دون القول بالتعارض، فلتكن السيرة الذاتية «خبرا» بالمعنى البلاغي، بما يفهم امكانية التدقيق فيما وراء النص، ولتكن الرواية نوعا من «الانشاء» بالمعنى نفسه. إن الامكانية المنطقية لدمجهما تفضي الى دمج «الخبر» بـ«الانشاء» وانتاج نص خبر — انشائي ، هو «السيرة الروائية».

٣ - الرواية العربية واستثمار التجربة الذاتية

نشأت الرواية العربية الحديثة في محضن التجارب الذاتية ، سواء أكانت تلك التجارب وقائع واحداثا أم سيرا وتاريخا شخصيا، أم تأملات ومواقف فكرية، ومن الطبيعي ان تدمج هذه المعطيات لحظة التشكيل السردي بالتخيل الروائي الذي هو شرط لازم لأي انشاء يندرج ضمن النوع الروائي، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتسب مشروعيته النقدية الا اذا أخذنا في الاعتبار أن «التجارب الذاتية» بكل تنوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم متخيل شامل، وتوظف حينما يعاد انتاجها طبقا لمقتضيات ذلك العالم وحاجاته الفنية، فالمادة الذاتية تندمج في المادة التخيلية مشكلة المتن الذي يؤلف نسيج العمل الروائي، ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي لا يتقبل أحيانا كل اجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بما يشكل نوعا من السرد الكثيف الذي يفصل نسبيا بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قناعا للروائي، ولكنه قناع يفضح أكثر مما يخفي، ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلا، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية ، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي فتنهار الحواجز بين الروائي والراوي، فتطفو على السطح نبذ من تجارب الروائيين ، وشذرات من أفكارهم ، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور ، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها، ومن الطبيعي أن تتباين درجات الافادة من تلك التجارب بين روائي وآخر ، ففي رواية «زينب» لهيكل، التي كانت منذ مطلع القرن العشرين مثار جدل واسع ومتنوع في كل بحث يعنى بقضية الريادة في تاريخ الرواية العربية، ولا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية «حامد» وهيكل المؤلف الشاب آنذاك ، وبخاصة التأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد، وتعوم فوق الأحداث، وتوافق منظور هيكل الفكري، على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالمماثلة بين ابراهيم المازني وبطل روايته «ابراهيم الكاتب» كانت مثار تشخيص من النقد ، وبعدها بسنوات قليلة أعاد طه حسين جانبا من تجربته في «أديب» ، في عمل مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استخدمه في «الأيام» وسرعان ما اقحم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقليل، المكون السيري كمادة في أعماله الروائية، كما هو الأمر في «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف». ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الاعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري يتغلغل، ويبرز أحيانا، في «الثلاثية» و«أولاد حارتنا» و«اللص والكلاب» و«ثرثرة فوق النيل» و«حب تحت المطر»، ويفصح عن نفسه كمحصلة للتجربة الابداعية والذاتية في «أصداء السيرة الذاتية». وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم محاور لرواياتهم قضية تتصل بتكونهم وانتماءاتهم ومعاناتهم ومنافيهم، واختلفت بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإنها شكلت خلفيات لا يمكن اختزالها بأي معنى من المعاني لدى : جبرا ابراهيم جبرا في «صيادون في شارع ضيق» و«البحث عن وليد مسعود»،وسهيل ادريس في «الحي اللاتيني» وصنع الله ابراهيم في «تلك الرائحة»، و«نجمة أغسطس» وغالب هلسا في «الروائيين» و«سلطانة» وعبدالرحمن الربيعي في «الوشم». وادوار الخراط في «يابنات اسكندرية» ، ولا يمكن اخفاء تلك الانساغ في روايات الطيب صالح وابراهيم الكوني وفؤاد التكرلي وأحمد ابراهيم الفقيه والطاهر وطار وسليم بركات واسماعيل فهد اسماعيل وبهاء طاهر وعبدالرحمن منيف وغيرهم. وتكشف هذه اللائحة التي تعرض جانبا من جهود الروائيين العرب، بهدف التمثيل وليس الاحصاء والتدقيق ، ان المكون الذاتي مارس حضورا «فاعلا» في المادة الروائية، وان ذلك المكون ظل يزداد حضورا وبروزا مع التطورالتاريخي والفني للرواية العربية، الأمر الذي أدى الى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة ، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، آخذين بالاعتبار الخصائص السردية لهذين النوعين الادبيين، هذه المساحة أُستنبت فيها ضرب جديد من

الممارسة الكتابية، ممارسة كتابية مهجنة من مصدرين أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية. وهذا التهجين الذي ركبت عناصره بنجاح ، استأثر باهتمام بعض الروائيين العرب، فمازجوا ونوعوا بين المكونات الذاتية والمكونات التخيلية، فأثمرت الملاقحة كتابة جديدة، هي «السيرة الروائية» التي نحاول فيما يأتي الوقوف على بعض نماذجها، في محاولة لالتماس خصائصها السردية والنوعية.

٤ – سيرة الجسد : الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في القسمين اللذين نشرا من سيرته «الخبز الحافي» [٦] و«الشطار» [٧]. استكشاف مرحلة من تكونه الجسدي والفكري، ويبدو الانهمام في الأول طاغيا،فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد تطمسها هيمنة الجسد الذي يشكل مكونا مركزيا في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مزدوجة: انه من جهة يتابع تكونه الجسدي، ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وتضاريسه ، وتمارس اللغة لعبة استرجاع ذكية، فهي تستحضر وقائع مضت لكنها تعيد انتاجها وكأنها تقع الآن، وهذه اللعبة لا تخفي أمر الاسترجاع ، فوعي محمد شكري المؤلف فيها لا يتطابق مع وعيه حينما عاشها طفلا وشابا ورجلا، وهذا لا يستبعد المهارة التي بها تمت عملية الاسترجاع الى درجة يظهر التماهي كبيرا بين ما هو عليه الآن وما كان ، وهذه الحركة المكوكية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الاسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية ـ الحوارية في اضفاء بعد روائي على سيرته. فيظهر من جهة وثائقية أكثر طموحا من سيرة مباشرة وأقل تطلعا من رواية، ذلك انه يستثمر تقنيات السيرة الذاتية والرواية، ولعل ما يلاحظ أن درجة التخيل تؤدي وظيفة فنية لصالح الجانب الوثائقي السيري، مع انها مستعارة لتؤدي وظيفة مضادة. فالمشاهد المصاغة صوغا روائيا تعمق الاحساس لدى القاريء بواقعية الحدث لأنها تركز على التفاصيل الجزئية والدقيقة في المشهد السردي ، يمارس التخيل وظيفة تقرير الأشياء بدل الايحاء بها، ومع أن المؤلف يبدي حرصا لا يخفى في تضاعيف النص بتاريخية تجربته، ولكنه لا يقع ضحية اغواء التوثيق، ان التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكونا فنيا مزج بأصل واقعي تدخل فيه المؤلف، فأخضعه لسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط التخيلي الذي يظهر فيه، ومع ان الارتباك في تسمية النص ظهر واضحا في القسمين ، إذ الأول وصف بأنه «سيرة ذاتية روائية» والثاني «رواية» . فإن تكرار الاشارة الى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من توافر للجانب التخيلي ، على أن ذلك لا يلغي العنصر السيري في النص الذي هو المدار الأساسي فيه، وأثره في اعطاء صورة مقربة عن الأحداث.



لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عرفه في طفولته ، وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة ، وهو يستعين بالتخيل لتقريب الصورة التي كان قد رآها. وهو يشير الى ذلك في «الشطار» ، فما إن يزوره المستشرق الياباني «نوتاهارا» الذي يعمل على ترجمة «الخبز الحافي» عام ١٩٩٥ إلاويطلب اليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في «الخبز الحافي» ، ويقوده شكري من تطوان باتجاه طنجة، وأول ما يشاهدان «الصهريج» الذي وصفه في «الخبز الحافي» . وهنا يفاجأ الياباني قائلا «في كتابك تصف هذا الصهريج، وما حوله بكثير من الجمال، مع أنه ليس كذلك، ولا يدل على أنه كان جميلا» وكان رد شكري «هذه هي مهمة الفن: أن نجمل الحياة في أقبح صورها. ان هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلا ولابد لي من أن استعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل، ثم إنني كنت بعيدا عنه زمنيا، ومكانيا، عندما وصفته» [٨]. رؤية الصهريج من قبل شكري كانت في الاربعينات من القرن العشرين، وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب «الخبز الحافي» ، ويرافق الياباني لرؤية الصهريج في عام ١٩٩٥

وهو يكتب «الشطار».الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثيرا على ذلك . فهو يعيد انتاج حياته وتجاربه ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة تشكلها.

إن سيرة شكري الروائية تحتفي بالتشرد، وتدمج أحزانه بأفراحه، وتظهر الذات كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة ، تلتف وتدور ولكنها تتقدم ، تخترق الزمان أحيانا، إذ تسبقه ، ولكنها سرعان ما تعود وتتدرج في مساره الخطي، والنص يخرق بصراحته القاسية كل ضروب المواربة والتقنع، ويطعن التصورات السائدة عن التكون الذاتي للفرد، تلك التصورات التي تختزله في الغالب الى مكون شفاف وأثيري، وفي تضاعيف الأحداث التي يكون مدارها الراوي ـ الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي تتحرك فيه الشخصية الرئيسية شخصية المؤلف. وهو ينقب ، متسلحا بالرغبة الساخرة ولذة الاكتشاف، في الطبقات المنسية والمهملة والمسكوت عنها في تاريخ حياته وجسده وعلاقاته الاجتماعية، على أن الفكاهة المرة، والنقد الجذري التهكمي ، لم يكونا حكرا على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها.

إنما في «بيضة النعامة»[9] ينجز رؤوف مسعد سيرة روائية انتهاكية، ثمة افعال انتهاكية تنتظم النص من أوله، إذ يفتتح بممارسة جنسية شاذة تدل على انتهاك عرف أخلاقي، ويختتم بمشهد العودة الى الطبيعة في بكارتها الأولى، وهو انتهاك للثقافة. وبين الافتتاح والختام، يكون نص «بيضة النعامة» نفسه في تعارض بنائي وأسلوبي ودلالي مع قواعد النوع الروائي النوع السيري، لكنه ينتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهشيم متقصد للبناء التقليدي، ومساراته الزمنية والمكانية، ولطرائق السرد الشائعة التي تحل محلها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسيرة والمدونات الذاتية والتجارب والاسفار والرحلات، وكل هذه المكونات تندرج في النص بلا نظام، لكنها تضفي عليه تنوعا باهرا، فالتقدم والارتداد وقوةالاستكشاف، والانعطافات الحسية، والعلاقات الجنسية التي تعرض بلا مواربة، تتناثر هنا وهناك،وجميعها أفعال انتهاكية جريئة ، يعاد انتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية، وانجزت ذاتها في الزمان، ولم يعد الخداع ممكنا في عرضها طبقا لشروط الاعراف الاجتماعية. ويحوم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تخيلا متصلا بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله الملهم في نظم كل الأحداث والوقائع، فالجسد الذي يمارس الاكتشاف أو ينتظره يفضح التواطؤ الأخلاقي حوله، ويطمح الى حرية لا خداع فيها، يريد الجسد ان ينتهك العبودية المفروضة عليه، وكل الأطر والحواجز التي تؤطره وتحتجزه وتختزله الى عورة،والنص سعيا لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يتحرج من الاقتراب الى حالة الجسد الانسانية، فيهمشه الى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية وهنالك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يتركز نص «بيضة النعامة» حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد ، التي تعرض بلا ادعاء ولا غواية ايديولوجية ، يريد المؤلف ان يبحث في مشكلة الجسد، وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره ميهمنا منذ الطفولة، فالمنفى، فالسجون، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للاعراف القائمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك، والى ذلك يشير المؤلف بوضوح في تصدير الكتاب، حينما يسخر قائلا انه يقترف خطيئة اخراج هذا النص الى الوجود، الذي قد يضعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتباره «كتابة ابداعية ايروتيكية» [10].

يتوحد الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف ، فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثا عن الطبيعة الغامضة والمتموجة والوعرة للجسد، الى درجة يمكن تجاوزا القول فيها أن «بيضة النعامة» ، سيرة جسد. تتضاءل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد وتظهر ممارساته المثلية أو السوية بوصفها جزءا من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة حرج، اذ لا خوف ولا مواربة. والنص يطور تمجيدا متصاعدا لمبدأ اللذة، وتبجيلا للمتعة، وهو لا يخوض جدلا حول ذلك، ولا يعرض حججا. انما ينهمك بالفعل الجسدي، وكأن الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها ، ولهذا فالنص لا يوقر الذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر لثقافة اجتماعية ترسبت فيها ضغوط قاهرة وقامعة ، يتفكه بسخرية من ذلك، اذ يطرح فعل الجسد في عنفوانه المتنوع.

يقترح النص حلا لمشكلة الجسد وهو الطبيعة. وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الكنسية التي لها منظورها الخاص لتلك المشكلة، وهكذا يعلن الجسد تمرده على «ثقافة الكنيسة» وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها، هذا الأمر يحتاج الى انتهاك مستمر يواظب النص على الاعلاء من شأنه، وما ان يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، إلا ويجد نفسه في نزاع مع أسرة الثقافة التقليدية، ومهما تنوعت التجارب وتعددت، فالحلم يقوده في نهاية المطاف الى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمر في تضاعيفها اقصاء للجسد، وهنالك في جبل اسمه امرأة ، يقال له «جبل مره» تقوده الفتيات، عذراوات الطبيعة،

الى الحرب الذي كان قد ضيعه، وعلى سفح ذلك الجبل يمارس فعله الانساني :الحب والكتابة.

هاتان السيرتان الروائيتان، يمكن النظر إليهما، بوصفهما نصين ينتهكان فعلا العرف الموروث الذي يرى في وصف التجربة الذاتية قضية اعتبارية تتصل بفعل رمزي وهو استرجاع تكون الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت عليه الذات في رحلة تدرجها الزمني، وذلك ما سنقف عليه في الفقرة الآتية استنادا الى نجيب محفوظ وحنا مينة.

٥ - الأصداء الذاتية وبقايا الصور:

في «أصداء السيرة الذاتية» [١١] يقترح نجيب محفوظ نمطا جديدا من الكتابة السيرية، لا يستجيب لقواعد الفن المعهودة، يغيب التدرج التاريخي ، ويختفي البعد الذاتي الذي تمثله تقليديا في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية، وتتناثر عناصر السياق الذي ينتظم والوقائع والأحداث، وذلك يفضي الى تشظي مكونات التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشظي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد، ومع أن العنوان «أصداء السيرة الذاتية» يدفع القارىء الى اصطناع أفق انتظار خاص بأنه سيتعرف الى نبذ من التجارب والمواقف والآراء المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنوان وتوجيهاته وجملة الاشارات التي يتضمنها النص ، الى درجة يصعب فيها اختراق الحجب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك أنه شأنه هنا شأنه في كثير من رواياته وقصصه القصيرة، يلجأ الى المواربة والترميز والايحاء، ولا يميل الى التقرير والاحالة، ومعلوم ان شحن التخيل، والتعمية على البعد الذاتي ــ الوقائعي يبعد فن السيرة الذاتية عن أهم قواعده، وهي استثمار تجربة شخص ما - وعرضها سرديا ،وهنا ينبغي التريث ازاء كلمة «أصداء» الواردة في العنوان، فوظيفتها مزدوجة ، اذ هي من جهة أولى تخفف من درجة التصريح، بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية، ولكن هذا لا يعني أنها لا توحي بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية فإنها تمارس فصلا رمزيا بين ما يمكن توقعه من أحداث مباشرة وأخرى غير مباشرة ، وفي الأخير فإن ما ينتظره القارىء هو «أصداء» لوقائع ، وليس الوقائع ذاتها. وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثا من الدرجة الثانية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على احداث الدرجة الأولى ، انه مهموم بأصداء تلك الأحداث، وهذا الاختيار غاية في الأهمية لأنه يبذر تنازعا وتعارضا داخل النسيج الدلالي للنص، فالوجه الأول لذلك التعارض يتجه الى أن النص متصل بوقائع حياة المؤلف، وعليه فللقارىء كامل الحق في تلقي النص باعتباره سيرة ذاتية غير مباشرة انما جملة أصداء، والوجه الثاني يتجه الى دفع النص الى مضمار التخيل الروائي الذي لنجيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه.

إنه نص «أصداء السيرة» يتغذى من هذه التعارضات الدلالية، وينطلق بوصفه نصا سرديا في مجاز خيالي ذاتي خصب، ان كلا من التجربة والتخيل تزودان النص بإمكانات ايحائية كثيرة ، لأن التنافذ فيه مفتوح على مغذيين أساسيين هما السيرة الذاتية والتخيل الروائي، وعلى هذا فإن مصطلح السيرة الروائية» ينطبق عليه، ويعبر عن سلسلة الامشاج التي يتركب منها.

يتكون متن النص من ٢٢٥ فقرة مرقمة، ولا تخضع تلك الفقرات الى علاقات سردية أو منطقية أو سببية ، انما يأتي تنفيذها دون ترتيب، بحيث إن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المناخ التأملي التجريدي سيكون حاضنا يحل محل السياق المتدرج. وبسبب كل هذا نفضل ان نصطلح على تلك الفقرات بـ«الشذرات» مستحضرين في الذهن «الشذرات الفلسفية» التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في العصور القديمة. فتلك الشذرات كانت في غالبها تأملات فكرية تأخذ أحيانا شكلا عمليا محسوسا ، وأحيانا شكلا تجريديا مطلقا، ومن خلالها تبث جملة من الآراء والمواقف والانطباعات والتجارب والرؤى. وواقع الحال فإن «شذرات» نجيب محفوظ تتضمن كل هذا، وربما يكون الانتقال المتدرج من الحسي الملموس الى المجرد، هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص. فالشذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص، تلمح الى طفولة المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجح أن الاشارة تتصل بثورة ١٩١٩ في مصر التي بالمقارنة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي يرجح أن المؤلف يقصده في استهلال النص. وما إن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي ، لكن دون التعالي على الأحداث الملموسة التي منها ذكريات متقطعة عن زيارات عائلية ولقاءات وحوارات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية. وكلما تقدمنا في قراءة الشذرات تزداد شحنة التجريد، وفي الشذرة العاشرة يرد على لسان الحكيم -وهو صديق الراوي - قوله «ما الحب الا تدريب ينتفع به ذوو الحظ من الواصلين». وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم «قسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان». ويغيب الحكيم، فيما يكون السرد مباشرا بضمير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هنا وهناك ، الا أن الشذرة رقم (١٢٠) تحمل عنوانا لافتا للنظر «عبد ربه التائه» . وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المائة الباقيات،



ستكون قد فقدت بعض أفرادها برغم أنها كانت لاتزال في الصفحات الأولى من سفر التيه الذي عاشته»[12].

ما اصطلح عليه حنا مينه بـ«سفر التيه» هو الذي سيكون مادة «بقايا صور». ومن الواضح أن الراوي الذي يعد الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قناع سردي يعزو ذلك التشرد والضياع والتخبط الى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بأبيه من الراوي في «الخبز الحافي» ففيما ترفرف في نص محمد شكري صورة الأب المجرم الذي قتل ابنه الصغير، ورغبة الراوي الصريحة في الانتقام، فإن الراوي في «بقايا صور» لا يتردد أحيانا في البحث عن اعذار لأبيه، على الرغم من معرفته بأنه أسير «الثالوث المصائبي» اذ «يشرب حيثما تسنى له، ويسكر كلما شرب، وينام في أي مكان، ولو في الفلاة أو الخمارة تاركا نفسه وما معه لرحمة المارة والعابثين والمخمورين» [13]، وبما أن الراوي يحمل أباه كل مصائب الأسرة، فإنه عكس ما ظهر في «الخبز الحافي» لا يتقصد أن يقود أسرته الى ذلك فهو «يرحل وكله قصد أن يعود كما رحل ممارسا كل مشاعر الزوج والأب، وكل مسؤوليته تجاههما، لكنه بنفس القصد، والأصح دونه، ينسى كل ذلك، كأنما هو ليس زوجا ولا أبا. يعيش، في أي مكان، كما في كل مكان، يسكر وينام، كما لو أنه في بيته، وكما لو أنه بلا بيت. ينسى طوال غيبته، ما كان قبل الغيبة، يفقد، بطريقة ما، ذاكرته، يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كم كان يحيا الشعور بالمسؤولية قبله» [14]. ويبدو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي حول أبيه، ستكون مثار قلق شخصي بالنسبة اليه، فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له، على غرار صورة الأب في «الخبز الحافي» التي تتنامى في «الشطار» وتصبح هاجسا مقلقا للراوي، وعلى هذا، فإنه قرب خاتمة النص تقريبا، يعود لتصفية موقفه النهائي «واني لأغفر لوالدي كثيرا من الأذى الذي ألحقه بنا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها. ولست ألومه على شبقه المرضي، ما دام ليس مسؤولا عنه، ولا على سكره، هو الذي في السكر كان يغرق تعاسات دنياه، لكنني كطفل، ما كنت قادرا على فهم ذلك، وكان احتجاج أمي عليه هو احتجاجي، ثم صار الاحتجاج ألما وقرفا وعجزا في آن»[15].

في النهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سلوك الأب في سياق الشقاء العام الذي ضرب الأسرة كالاعصار المدمر. فالراوي هنا لا يطور موقفا عدائيا، لا يريد أن يكون قطبا مضادا للأب كما هو الحال في نص محمد شكري، هذا الامر بحد ذاته يدفعه لتخفيف العبء عن كاهل الأب، الذي لا يشكل حضوره أو غيابه في سياق الأحداث أمرا مهما، فالتراسل يتركز بين الطفل ــ الراوي وأمه وأخواته، ان شقاء الأم، بفعل وجودها مع الطفل، وحيرتها وعطفها وترددها ومهادنتها وحسن طويتها الى جانب كونها ذخيرة حكايات، تستأثر كثيرا باهتمام الطفل وهو يروي، إن معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي تتصل بالأم المعذبة. لا غرابة أن يظهر اهداء حنا مينة في مقدمة النص «الى مريانا ميخائيل زكور، أمي». الاهداء مفتاح للولوج الى عالم النص، وصورة الأم المشعة تفسر أهمية الاهداء ووظيفته.

يتميز الراوي في «بقايا صور» بأنه راو إندماجي، لا يجعل من فرديته هاجسا يشغله، فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متنوع لضمير المتكلم في السير الروائية العربية، يختفي وتظهر صيغة واحدة فقط من صيغه وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع وهذا أمر له دلالته، فالراوي لا يعني بذاته، انما ينصرف اهتمامه الى تصوير أسرته، انه يذوب في كيان الأسرة، ويتحدث باسمها، ويستعيد تجربتها بعيدا عن أي نزوع نرجسي، انه لا يشكل ابدا محورا أساسيا في تلك التجربة، لا يقف على أفعاله الا في أقل درجة، لا يعنى بتطوراته النفسية والجسدية الا بشكل عابر وثانوي وفي سياق غير مقصود لذاته، انه غير ميال للتحليل لانه لم يبلغ مرحلة تمكنه من ذلك، تعرض أفعال الآخرين وتجاربهم ومواقفهم على شاشة ذاكرته بوصفها «بقايا صور». في الغالب لا يميل حنا مينة الى اسقاط وعيه الحالي على تجربته الأسرية، لا يريد أن يجعل ذلك موضوعا للتحليل والاسقاط والتأويل، وفي مرات قليلة يتدخل، ولكن دون تورط، انما بشفافية عابرة، من ذلك مثلا اشارته الموجزة لموضوع الجنس، الذي لا تظهر له أهمية في النص، فهو لا يخفي كرهه للتهتك الجنسي و«مقت مقترفيه. لقد أردت الأشياء شاعرية، سامية دائما لا بدافع أخلاقي متزمت، بل بفعل رومانتيكية شفافة جبلت عليها، رومانتيكية ترى في الجنس، في أقصى شبقه ممارسة انسانية رفيعة، وتغضب حتى الصراخ، أن تنحط هذه الممارسة فتصبح ابتذالية كريهة»[16]. وهنا يعلن حنا مينة وجهة نظره الواعية بهذا الموقف، ويبدو تغييب موضوع الجنس واستبعاده، وكأنه نوع من الانتهاك للاحتفاء به كما ظهر في «بيضة النعامة» و«الخبز الحافي» و«الشطار».

ويغالبه أسى في مكان آخر، لأنه في طفولته لم يكن يصلح لشيء، لأن أحدا لا يقبل أن يستخدمه كما حصل لشقيقاته اللواتي عملن خادمات، الاحساس بأنه يقتات من تعبهن الجسدي يؤرقه أنه تعلم على حساب جهلهن، يقول

«كنت اقتات من جسد أخواتي، مـن طفولتهن، من حريتهن، وانني تعلمت القـراءة والكتابـة، في الصفـوف الابتـدائيـة الوحيـدة. من جهلهـن، وظني أنهن لـن يقرأن هـذه الكلمات أبـدا، لأنهن أميـات، ولأن أحـدا لـن يتطـوع كـي يقـرأهـا لهن»(١٧).

إن مثـل هـذه الاشـارات قليلة، ويظهـر وكـأن الـراوي مدفوع بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثـر منه، هـذا أمر قـد يفسر لنا أيضـا عزوفـه عن تسليط الضوء على نفسـه، وهو أمر جعلـه كائنا انـدماجيا لا يـرغب بالاعلان عن فرديته.

تطرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولايوجد ميل للعـودة الى الوقوف على أحـداث تجاوزها سيـاق وقوع الأحـداث. ولا لاستبـاق أحـداث لم تقـع بعـد، إلا في حـالات نادرة، لا تخلخل ذلـك النظام المتدرج. وهذا النسـق التقليدي الشائع في السيرة الذاتيـة والرواية يوافق الطـابع الانسيابي والجبري والمهادن للشخصيات الاساسيـة في النص، ذلك ان الشخصيات عموما مستكينة ومسوقـة بإرادة قدرية، وكأن الخلق الفني لم يتدخل في صياغتها، الأب في غيابه وحضوره، في خسـائره المتـلاحقـة، وإهمالـه ولا أبـاليتـه، والام في استكانتهـا وقبولها الأمر الـواقع وعطفها حتـى على الأرامل من عشيقات زوجها، الأخوات الصاغرات الخادمات، والطفل الذي لا يملك الا الذاكرة، جميعهم محكـومون بإرادة غامضة تسيرهم حيـث شاءت، مـرة الى أعمال السخرة، وأخـرى الى التشرد والضيـاع والجوع والارتحال، وحـدهـا الأرملـة «زنوبـة» تخرق هذا السلـوك، وتظهر كشخصيـة فاعلـة في تقلبها ومـزاجها ورغبـاتها وشفقتها. ونهايـة حياتها التـي اختارتها لتغير كل التوازنات والتـواطؤات القائمة في مجتمع النـص، وبسبب ذلـك تقرر أسرة الـراوي الهجرة الى المدنيـة حيث يختتم هذا الجزء من السيرة الروائية. ومن الواضـح أن الأرملة ـــ الغانيـة، بفعلها الـذي تقتل فيـه ستغير كل نظـام العلاقـات السائدة آنذاك. يفتـح الأفق بعد ذلـك على «صور» أخرى تعرض في نصوص لاحقة.

يدمج الراوي في ذاكرتـه مكونين رئيسيين يشكلان متن النص، أولهما ما يـروى اليه، وما يسمعه مـن خلال وسطاء، وماتضيفه مخيلتـه الى ذلك وبخاصة مـرويات الأم الخرافية والأسطورية والدينية والتاريخيـة، وهذا المكون يشكل جانبا كبيرا مـن الفصول الأولى مـن النص. وتظهـر مرويـات الأم وكـأنها مغالبـة للقهر والاذلال، ومعـادل للاخفـاق الأسري والاجتماعي، يبرهـن ذلك ان الأم أحيـانا تمضي في مـروياتها وكأنها تروي لنفسها، وحول الموقد، وسط زمهرير الشتاء، ووسط عواء الكلاب وأبناء آوى، وصرير الريح والعواصف المطـرة اذ الجوع والخوف والتحفز، تبـدأ الأم حكايـاتها، انها مدفـوعة بـأحاسيس دفينـة لإعادة التـوازن الى نفسها وأطفالها في ظل غيـاب مستمر لزوجها، من أجل ذلـك (كانت تبذل جهدا في حملنا على السهر. تغرينا: «الليلة سـأحكي لكم عن الشـاطر حسن» ومنذ هبـوط الليل نغلق البـاب، ونضـع وراءه جذع شجرة التوت، وبعد أن نتناول مـالدينا من طعام تجلس الـوالدة على حصير أمام الموقد ونحـن حولها وتشرع في سرد حكاياتها. كنا نعدها ألا ننام. الشقيقات يحاولن ذلك. وعلى صوت المطـر، ووهج النار، وعـالم الحكايات السـاحر، تشرع الأخوات بـالتثاؤب، ثم تنطبق الجفـون، وفي منتصف الحكـاية نكـون قـد نمنا، وتجد انها تحكـي لنفسهـا. كانـت تنبهنا، تنذرنا بألا تحكي لنا شيئـا بعد الليلة، فنفتح عيوننا، نلتقط عبارة أو عبارتين وبعدهـا يلتوى رأس على الكتف، ثم آخر، ثـم آخر، ومـن جديد، تكتشـف أننا نمنـا، وأنها تحكي لنفسها. كان سهرنا معها يعطيها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يتمطـى عبر الحقول، يزأر مـع الريح، ينـدس في المطر والظلمة ويزحف صامتا كـالهول فتلتقطه حواسها، وتتيقظ مجفلة، متوقعة في كل لحظة أن تسمع نقبا في الجدار أو طرقا على الباب) (١٨).

هذه المرويـات تشكل ذخيرة سرديـة في ذاكرة الـراوي، يتمعن فيها، تلهب خياله، تقربه الى عالم المرأة ـ الأم، وتبعده عن عالم الرجل ـ الأب، يجد نفسه مندمجا في أسرته الانثوية التـي يشكل حضـور الأب فيهـا مظهرا طـارئا وزائلا وغير فاعل، فقد كان منذ البـدء «الطفل الوحيد والأثير في العائلة»، الراوي لا يظهـر أبدا تمردا من أي نـوع ما، هنالـك استبعاد كـامل لكـل التوتـرات التي تـرافـق نشأة الطفـل الذكـر، ان مصـادر تخيلاتـه انثويـة، والاطار الأسري الـذي يحتويـه نسائي، والأفق العام لحياته متـأثر في هذا المناخ، وهو يتقبل كل ذلك بـوصفه قدرا لا شأن لـه به. أما المكون الثـاني لمتن النص، فالمشاهدات والملاحظات والتجارب الأسرية البسيطة التي تستأثـر باهتمام الراوي، وهـي وقـائع تنضد متسلسلة وتنتظـم في إطـار الارتحال الدائم لـلأسرة، ويبـدو الجانـب الوقائعـي فيها واضحا، انها توثيق للتجربـة الكلية للأسرة، واعطاء تلـك التجربة بعـدا واقعيا وحقيقيا، وتنـدرج في هذا السيـــاق تنقـل الأسرة بين السـويــديــة والــلاذقيــة والاسكندرونـة والقرى التـي تمر بها العائلة أو تستوطنهـا بعـض الوقـت، وتصحيـح تـاريخ ولادة الـراوي ومسقـط رأسـه، وأعمال الأب الخاسرة وتهوراتـه، وعمــل أخـواتـه خادمـات، وأفعال الـراوي الطفل وألعابـه البيتية وكـل ذلك يقـوم على خلفية مـن الصراعـات والأزمات الاجتماعيـة بين الفلاحين الفقراء والأسيـاد المالكين للأرض والمال والسلطة. وفي «المستنقـع» و«القطـاف» يستكمـل حنــا مينـة سيرتـه

الروائيـة ، اذ تنفتح أبواب العـالم الخارجي أمـام الصبي في «بقايا صور».

٦ – امكانات متنوعة : التخيل والتنكر

توظف السيرة الروائية الامكانات المتنوعـة واللانهائية التي تقدمها أحيانا السيرة والرواية، ففي «خلسات الكرى» يقـدم جمال الغيطـاني تنـويعـا منفـردا يـدمـج بين السيرة والـرواية ولكنـه دمج يـذكر دائما بـالأصول والموارد التـي تركـب منها متن النص، ذلـك أن المؤلف يحافظ على الـوقائع التي تكون مثـار اهتمامه، ولا يريد لها ان تـذوب في منظومة التخيل الروائيـة . والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنـى الشائع، انـه ينتخب تجارب ومشـاهدات وعـلاقـات، يكون الطـرف الآخـر فيها امـرأة ، ملكت عليه أحاسيسه وجذبته الى مدارها، وتغطـي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها الا سيـاق واحـد هو ذهـولـه واحساسـه بالمباغتـة بإزاء نسـوة يخترق حضورهـن سكونه. نسوة يتعالين على الـزمن والتـاريخ والمكـان. نسـوة يتصلـن بسـلالـة رفيعة: الجمال الـذي يبعث الـذهول والحيرة. ويمـزج الغيطـانـي بين الـوقـائع والـرغبـات بين الأمـاني والتـوقعات ، بين مـا كـان وما كان ينبغـي أن يكون ، واذا انتظمـت تجاربـه في خيـط متدرج فـإن النـص يصبـح سيرة موضـوعهـا الحب والعلاقة بـالمرأة وقد شحنت بالتخيـل الذي لا يقطعها عن أصلها. إذ يعيـد الغيطاني ترتيب علاقته بـالمرأة ـ مكتفيا في الغـالب بـالوصـف وملذاتـه ، وتؤرقـه الأفعال المؤجلـة ، يتمـزق الراوي ـــ المؤلـف بين ما تحقـق ، ومـا كان ينبغـي تحقيقه ، ومحور مـدونته كما يقـول : ان يقص مـا تمنى أن يكـون لا مـا كـان بـالفعل، وهـو مـورد تفـاصيـل رؤيتـه وتوقعاته(١٩).



نساء يظهـرن فجأة في المطارات والمحطـات والقطارات والطرق والأزقـة والبيوت، ينتظـرن على المقاعـد ، أو يتكئن على النوافـذ ، أو يتهادين مـاشيات، في طليطلة ، والقـاهرة، وسمـرقنـد وبغـداد،واسطنبول، ومـوريليـا، ومـوسكـو، وحيثما يظهـرن يتعلق بهن الراوي الذي يؤخذ بحضورهن فيوقف مسـار الأحداث، وتنشط أحاسيسـه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قولـه، تدخله الحالة فـورا في ذهول عجيب، تشغلـه التكوينات الجسديـة، يدقق في التفـاصيل، يستعين بخبرته كمتخصص في نقوش السجـاد وتصاميمه ، ويتحول التكـوين الأنثوي الى منظـر تتفاعل فيـه الألوان والأضـواء، مهرجـان مفعم بعـالم المتعـة واللذة والشـوق والتحنين. وهنـا ينشط الـوصـف، فيما يستـأثر الأخبـار السردي بالاهتمام عند المؤلف حينما يقـدم ملابسات اللقاء وظروفه والـرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامـه، انه كثيرا ما يصرح بـأنه لا يستطيع تجاوز حدود التمنـي الى الفعل ، ويلجـأ في مـرات قليلـة الى ربط حالات ذهوله بعضـها ببعـض، فتـذكـره امـرأة بـأخـرى، ومـع أن النـص يقطـع الى عنوانـات معبرة عن حالات أو نساء بعينهن ، فـإن وجـود الـراوي ـ المؤلـف واضح، إنـه جمال الغيطاني الـذي يعلن عـن وجـوده بـلا مـواربـة ولا تنكر ، فهو يشير الى كتبه ، كلما وجـد ذلك ضروريـا ، فالتجـارب التي لا يتمهـل بوصفهـا، يحيل عليهـا في كتبه السابقة، وأحيانا يعد انــه سيعــود اليهـــا في مـدونـات أخـرى، وكـل تجربة تتأرجـح بين بعدها الرغبـوي الحسي المتضجر وبعدها التأملي الصـوفي ، مسار الرغبة ينتهي غالبـا بنهاية مقفلة ، فيما ينفتح مسار التأمل ، فيتحول النص الى مناجاة داخلية شفـافة تتوسـع دوائرها فتكاد تغـرق كل شيء، ان المؤلـف مـأخوذ بـالتفـاصيـل والتكوينـات والتشكيـلات والأطيـاف والانحنـاءات والانعطـافـات ، وعينـه المبصرة المدققة تقلـب الأشياء وتشرحها وتعيـد تكوينهـا بمهارة لا تخفى ، العين في النـص أكثر فاعليـة من الذاكـرة والمخيلة ، انها عين بليغـة متطلعـة حادة، انها عكـاز الجسـد الأعمـى ودليله، عين مدربة فاحشـة ، تمارس فجورها وتصرح به، لكنها تحجـب فعل الجسـد وتدمر رغبـاته، هـي تقوده الى

عـذاب دائم ، وفيما تلتـذ بفعل الابصـار، يترنـح هـو تحت ضربات الرغبة.

تظل معظم عناصر النص مفككـة ، فالمؤلف لا يسعى الى إنشـاء نص محكـوم بوحـدة الوقـائع وأطـرها الـزمانيـة والمكانيـة، انه هـو الشخصية ـــ المرآة وفيه تنعكس صور النساء ، وعليه تنطبع بصماتهن، انه العنصر الـوحيد الثابت في النـص، وكـل شيء يتغير، الأزمنة تتضـارب وتتـداخـل، والأمكنة تتعـدد وتتكاثر، وفي كـل مرة تظهر امـرأة تتمرأى صـورتها كـأنها طيف، وتحل أخرى ويتـواتر حضـورهن ، فيصبح المؤلف طرسا تكتب كل واحدة منهن عليه تعويذتها وبهاءها وتتداخل الأشياء بعضهـا مع بعض ، تجربة تكتب فوق أخرى تمحوها وتعيد إنتاجها ، وبسبب كل هذا تتشكل هوية النص، بوصفـه سيرة روائية تحرص ان تكون مكونا جديدا، لكنها تحرص أيضـا أن تصرح بتواصلها مع السيرة ومـع الروايـة ، ومع حـرص الغيطـاني الذي لا يخفـى على تـوثيق تجاربـه ومـلاحظـاته وتحديـد الأبعـاد الـزمانيـة والمكـانية لها، فـان التخيل السردي ينشـط أحيانـا متدفقـا ليصـوغ تلك التجـارب صـوغا روائيـا ، لكـن هذا النشـاط التخيلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية . يظهر بوضوح أكثر في نصوص أخرى، منهـا مـا نجده على سبيل المثـال في بعض نصوص عبدالرحمن مجيد الربيعي.

ففي «خطـوط الطول .... خطـوط العرض» [٢٠] يقدم عبدالرحمن مجيد الربيعي تنويعـا سرديا يستثمر جانبا من السيرة الذاتيـة في إطار روائي ، ومجمـل متن النـص يتكون من الـوصف المتـدرج لنشأة الشخصيـة الأسـاسيـة «غياث داود» وتكـونـه الجسدي والثقـافي، وينصب التركيـز على تجاربه الجنسية مع مجموعـة كبيرة من النساء، ولكن ذلك يترتب ضمن خط سيرته الذاتية، فالتجارب المذكورة تهدف الى استكشاف الأوجه المتعددة لغياث داود، ومعظمها ينبثق في وعيه كتداعيات تتصل بحياتـه التي تشهد ثلاث محطات رئيسيـة : العـراق، لبنـان، وتـونـس وتبـدو الشخصيـات النسائية التي تتوزع على تلك البلدان ، وكأنها تؤدي وظيفة تتصـل مباشرة بـالشخصيـة الـرئيسية غيـاث داود، إنهن خرزات انتظمن في عقد حياته، بهن تضاء جوانب تلك الحياة ولا يـؤديـن وظيفـة فنيـــة غير كـونهن يظهـرن في النـص مـرتبطات بغيـاث المهموم بجسـده أولا وبتطوره الفكـري ثانيـا، ولذلـك فكل الأحـداث والشخصيات تتركب إما عبر منظور غياث، أو مـن خلال علاقة مباشرة معـه، فهو المركز وكل العناصر الفنية الأخرى تدور في فلكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها بـه. وتبدو المطابقة واضحة على الرغم ممـا يحدثه التخيل السردي من تمزيـق ـ بين الراوي والمؤلـف ، بين غيـاث داود وكـاتـب النـص، والاشـارات التاريخيـة التي ترد في النـص من الكثرة بحيث تبرهن على ذلك. على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهمية التخيل في النص، فالمؤلف يستثمـر الخط العام لسيرته الذاتيـة ، ولكنه يشبع التفاصيـل بمقتضيات التخيـل وحاجـاته ولـوازمه، وهـذا يفضي الى القول: ان «خطـوط الطول ... خطـوط العرض» في خطها العام، وهيكلها الفني بـاعتبارها رواية تولي الاهتمام لشخصية لها مـوقـع مهيمـن في النص، هـي سيرة روائية ، توظف امكانات السرد الروائي في إثراء عالمها ، من ذلك تنكر المؤلـف باسـم غيـاث، والاستخـدام المتنوع لصيـغ السرد واستحـداث وقائع تفصيليـة لا يمكـن البرهنـة على بعدهـا الحقيقي، وعلى الرغم من كل هـذا فإن اعادة ترتيب اطراف النص ، يظهـر السيرة المتدرجـة لغياث داود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي ، على أن هنالك نصوصـا أخرى تـدفع بـالتحولات الفكـرية للشخصيـات الـرئيسيـــة فيهـا الى واجهـــة الاهتمام، بهدف عـــرض الانكسارات الـداخلية، وانهيـار القيم، فـالنص ، مـن خلال الوقـوف على التجربة الذاتيـة للمؤلف واستثمارهـا، يسلط ضـــوءا سـاطعـــا على المتغيرات الاجتماعيـــة والثقـافيـــة والأخلاقية، وهو أمر يندرج هو الآخر في سياق دمج الذاتي بالموضوعي ، كما نجد ذلك المنطلق عند بهاء طاهر في «الحب في المنفى» [٢١] أكثر تنوعـا وشمولا فالنص يتمحـور حول شخصية تحيـل على المؤلف، وهـو يعيش اغترابـه الطويـل بعيدا عن بـلاده ، ولكن النص يتجاوز البعـد الذاتي المباشر الى تقديم سيرة روائيـة ذاتية فكرية ضمن اطار شـامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينات والسبعينات ، ثم تـدمج في مسـار الأحداث وقـائع الحرب الأهلية في لبنـان ، ويفجـر النص سلسلـة الانهيـارات والاخفـاقات الفكـريـة والسياسية في العـالم الذي تعيش فيه الشخصيـة الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أجهز على المرجعيـة الثقافيـة التي احتضنـت نشأتـه، وهنالـك في المنفـى يتـم استرجـاع جـانب مـن التكـون الفكـري لتلـك الشخصية، ولكنها ستكون منطقـة جذب لكثير من الأحداث المتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل ، ومن جهة ثانية الانكسار الداخلي الـذي يداهمه بسبب انهيار كل المثل والقيـم التي كان يـؤمن بها، بما يفضي الى حـرب أهلية مريرة تفضـح كل الادعاءات التي عاصرها البطـل ، وكانت في وقت ما بـالنسبة له مجموعـة مـن المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها. وحول هذه التمزقات تحتشد الوقائع

فتضيء لنا الأزمة الفكرية والاخلاقية للبطل الذي وجد أن الأحداث تتجه بـه الى غير ما كان يريـد، وتقوده الى حيث لا يتوقـع. وهنا تندغم في شخصيـة البطل جملة الأفكـار التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه في حقبـة تاريخية ، ثم انهيارها دفعـة واحـدة مخلفـة احسـاسا مـرا بـاليـأس والضيـاع والحيرة واللاجدوى ، ويظهر الحب بـوصفه حـلا فرديـا لمواجهـة أزمـة البطـل التـي تتصـل بتربيتـه السيـاسيـة ، والفكـرية.. ومـن الواضـح ان المؤلف يـربط بين خسـائره الشخصية والخسائر الرمزيـة لبلاده، على جميع الأصعدة، ويلعب التخيل دوره هنا، فالسرد المبـاشر يكون ذاتيا أحيانا الى أبعـــد الحدود، حينما يصـــــار التركيــــز على الأعماق المضطربـة للشخصية، لكنـه يأخـذ طابعـا حياديـا ، وربما وثائقيـا حينما ينصرف الى عرض الاطار العام الـذي تترتب داخلـه الأحداث ، لكـن العنصر الأكثـر فـاعلية وسـط ذلـك الاطـار هو الـراوي ـــ الشـخصية ـــ المؤلـف الذي تطـوف تجاربه وتأملاته وأحكـامه حول الحدث الرئيسي في النص، وتتماهـى معـه، وتـــوجهـه ليكـون جـزءا متصـــلا بتلـك الشخصية التي تنغمـر في خضم بحر من الأحـداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارهـا وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش ، وهكـذا يلاحظ أن هذه النصوص ، بتنـويعـاتها الخصبة، تستفيـد مـن كـل الكشوفـات التـي تـوصلـت إليها السيرة الـذاتيـة والـرواية، ولكنهـا تظهـر بـوصفهـا نصوصـا خـاصـة ومتميـزة عن تلـك الأنـواع المعروفة.

٧ – أفاق واستنتاجات

في السيرة الـروائيـة تظهـر الذات الفـرديـة بـوصفهـا المرجعيـة الأسـاسيـة لمادة النـص، فكـل العنـاصر الفنيـة، والمكـونات السرديـة تتصل بتلـك الـذات، ومع ان درجـات الاتصال تتبايـن بين نص وآخر، فإنه لا يمكـن الحديث عن انفصال،ان أقصـى ما يندرج تحت مقـولة الانفصـال ، هو «الأصداء» التي يقترحهـا نجيب محفوظ ، قاصـدا بذلك ان العلاقـات بين الذات ومكونـات النص تترتـب على نحو غير مبـاشر ، على أنـه هنا يظهـر فعـل التخيـل، فتقع مـزاوجـة ابـداعيــة بين الـواقعـي والتخيلي ، وتـؤدي الصيـــاغـات الأسلوبية وتقنيات السرد الـروائي دورا أساسيا في اضفاء طابع فني على العلاقة المذكـورة، ان ذلك الانفصال الرمزي تقرره اختيارات الـراوي ـ المؤلف الذي يبدي أحيـانا رغبة واضحة في التنكـر وراء اسم مـا، أو يتغافـل عمدا عـن ذكر اسمه الصريـح مكتفيا بضمير «الأنـا» بيد أن ذلـك لا يطرد، فكثير مـن النصـوص تحرص على اشهار الاسـم الحقيقـي للراوي الذي هو الشخصية والمؤلف ويبدو ان استراتيجية اظهار الاسـم الصريح واخفائه ، تترتـب في ضوء عـلاقات المؤلف بنصـه من جهـة وعلاقاتـه بمحيطه الخارجـي من جهة أخرى. فكلما كان حرص المؤلف واضحا في اعطاء بعد حقيقي للوقـائع الخاصة بسيرته كانـت رغبته لا تخفى في التصريح باسمـه، وما إن يرغب ـــ لأسباب خاصة بـه ـ في التمويـه إلا ويلجأ الى اشـارات رمزيـة تحيل عليـه، يكون ضمير المتكلم، بقدرته الايهامية العـالية في السرد، الواسطة بين الوقـائع النصية والتـاريخية، ينـوب هذا الضمير عـن لسـان المؤلـف، الحديث بالنيابـة مظهر أساسي من مظـاهر السرد في السيرة الروائيـة، وفي المرحلة الثـالثة مـن الإبعاد والتخفـي والتضليـل والتنكـر يظهـر المؤلـف تحت أقنعـة أخـرى ، الضمـائر الغائبـة ، أو المخـاطبة ، أو الشخصيـات التي تحمـل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع كيفيـات بناء المادة النصيـة ، مرة تخضـع لترتيـب متتابـع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتـدريج ، يظهر ذلك في «الخبز الحافي» و«الشطار» و«بقايا صور». ومرة يصار الى تمزيق نظام التتابع، واستبدالـه بنظام التداخل كما يتجلى الأمر في «اصداء السيرة الذاتية» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول .. خطوط العرض»و«خلسـات الكرى» و«الحب في المنفى» . هذان النظـامان يتداخلان ويـوظفان بدرجة أو بـأخرى في بعض السير الروائية.

كما يـلاحـظ أن السيرة الـروائية تحتفـي بـالجسـد، وتشغـل به بـوصفه عنصرا مهيمنـا يحتاج الى الاكتشـاف المتواصل ، يصار غالبا الى الافصاح عما يواجهه الجسد من اخفاقات وانكسارات وعطالـة، وحينما يتاح له أن يعبر عن خلجاته وتطلعـاته، فإنه ينغمر في اللذة والمتعـة ، كتعويض عـن خفض قيمتـه، في ثقـافـة تقصي ملذاتـه وراء الحجـب السريـة ، وتستبعده ، وتفـرض عليـه ان يمارس أفعالـه في منأى عـن العيون. الاحتفـاء بالجسـد نوع مـن المعارضـة الصريحة لجملة التواطـؤات الثقافية والاخلاقيـة الفاعلة في المجتمع ، يظهر هذا في «الخبـز الحافي» و«الشطار» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول .. خطوط العرض» ويظهر ولكن بتنوع ينطـوي على نوع من المواربة ، في «خلسـات الكرى» و«الحب في المنفى» .أمـا في «أصداء السيرة الذاتية» و«بقـايا صـور». فـلا يستـأثر الجسـد بـالاهتمام . الجسـد كـائن مجهول لا يـراد البحث عن هـويته ومشكلتـه، في نصوص شكري ومسعـد والربيعي ، تتمحور الأحـداث حول سيرة الجسـد، يراد لـه ان ينتـزع شرعيتـه وحضوره ، فيكـون موضوعـا للبحث والاكتشاف، واحيانا الاشهـار والمباهاة

أمـا محفـوظ ومينـة فهما أكثـر اتصـالا بمـوروث السيرة الذاتية العربيـة القديمة الذي يعني برحلـة التكون وتشكيل المنظورات الفكرية الذاتيـة ، اذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية [٢٢] ، وهذان الموقفان من الجسد يخفيان رؤيتين ، ويتصلان بأصلين ، فالأدب السردي في الثقافة العربية لعب وببراعة على ثنـائية التخفـي والتستر من جهـة ، والتصريح والكشـف من جهـة ثانيـة، على أن حريـة الجسد، في بعـض نصوص السير الروائية تترافق مـع الكتابة ، يصبح الجنس نوعـا من الكتابة على جسـد الآخر، فالحب والكتابـة فعلان ينتهكان منظومة القيم عند شكـري ومسعد ـ تكون الطبيعة البكر مكـانا منـاسبا لكليهما ، ذلـك نوع مـن هجاء الثقـافة مخرومة في متنها، ولكـن هذا لا يطرد دائما انما يحرص على التنوع ، ففـي نص آخـر ، لا يخفي صلتـه بكل مـن السيرة والـروايـة، يقوم عبـده وازن في «حـديقـة الحواس» [٢٣] بمغـامرة مضـادة : الحب والكتابـة فعلان محرمـان يتمان بسرية في غـرف مظلمة رطبـة معزولـة. فيما يهرب شكري ومسعد الى الطبيعـة، في هجاء لا يخفى لثقـافة استبعـادية ، يحتـج عبده وازن مختفيـا في غـرف منسيـة وسط فضـاء سوداوي مغلق ومتأزم وعبثي ، كل يحتج بأسلوبه.

تثير مشكلـة ترتيب المادة السردية وطـرائق عرضهـا، وكيفيـات ظهـورها، ومـوقـع الـراوي في النص وعـلاقتـه بالأحـداث ودرجة إحـالته على المؤلـف الحقيقي، وتـوظيف الـوثـائق الـذاتيـة والتـاريخيـة كـالمذكرات والملاحظـات والانطباعات واليوميات والمستنـدات الشخصية ، موضوعا هامـا يتعلق بـالانتماء الجنسي والنوعـي للسيرة الروائيـة ، ولقد أشرنـا من قبل الى أن السيرة الـروائية تهجين سردي ، وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين مـازالـت في طـورهـا الأولى، ذلـك أن النصـوص التـي وقفنـا عليهـا، لم تـزل غـامضـة الانتماء والهويـة وباستثنـاء الجزء الأول مـن سيرة محمد شكـري الروائيـة «الخبز الحافي» التـي ورد فيها تـأكيد واضـح على أنها «سيرة ذاتية روائيـة» فإن كل النصوص الأخـرى التي كـانت مـوضوعـا للتحليـل نشرت على أنها روايات، وثبـت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية انها روايات. بما فيها الجزء الثاني من السيرة الـروائية لشكري «الشطار» ، ومـع أن هنالـك اشـارات لا تقبل اللبـس في المقـدمات التـي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في تضاعيف المتون ، بـأن نصوصهـم ليست روايـات محضـة، فـإن البحث عـن تسمية ، وكـل ما يـولده مـن مشكلات لم يـدفع الى الامـام موضـوع الاتفاق على مصطلـح معبر عن الطبيعـة التركيبية لهذه النصوص، وينبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأنـواع الأدبية، ذلك أن الممارسات النصيـة تظهر أولا، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النـوع الذي تكون عليه ، وقبـل وضوح القـواعـد العامـة وثبـاتها النسبي ، ومـا أن تتكـاثر النصـوص إلا وتندرج ضمـن نوع جـديد ، ينتظـم تحت اطار تسميـة تشير الى ذلك النوع، والمصطلـح المركب «سيرة روائية» يـؤدي وظائف ، ويحل جانبا مـن مشكلات النوع الجديد، ويقرر نوع الصلة مع الموارد التي تحدر منها ، إنها فيما يخص أمر الوظيفة ، يدمج بين الوثائقي والتخيلي ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهـن نفسه بـانتماء محدد الى أي منهما. وأنه فيما يتصـل باشكالية النوع يحيـل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات منجزة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخها، وأخيرا فيما يتعلق بالأصول فإن المصطلـح ، يربط هذه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفـوعة الى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب.

الهوامش:

١ – تزفيطـان طودوروف، الشعريـة، ترجمة شكري المبخـوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ، توبقال، ١٩٩٠ ص ٥١.

٢ – جـورج مـاي، السيرة الـذاتيـة ، تـرجمة محمـد القـاضي وعبـدالله صولة تونس، بيت الحكمة، ١٩٩٢ ص ١٨٩.

٣ – م.ن. ص ١٩٩ ـ ٢٠٥.

٤ – فيليب لـوجون، السيرة الـذاتية، تـرجمة عمر حلي، بيروت، المركـز الثقافي العربي، ١٩٩٤ ص ٢٢.

٥ – م.ن. ص ٣٩–٤٠.

٦ – محمد شكري، الخبز الحافي، لندن ، دار الساقي، ١٩٩٣.

٧ – محمد شكري، الشطار، لندن، دار الساقي، ١٩٩٤.

٨ – م.ن.ص ٩٤.

٩ – رؤوف مسعـد، بيضـة النعـامـة، لنـدن ، ريـاض الـريـس للنشر، ١٩٩٤.

١٠ – م. ن.ص ١٢.

١١ – نجيـب محفـوظ، اصـداء السيرة الـذاتيـة، نشرت مسلسلـة في جريدة أخبار الأدب عام ١٩٩٦.

١٢ – حنـا مينـة، بقـايـا صـور ، بيروت ، دار الآداب، ١٩٩٠، ص ٢٠٣–٢٠٤.

١٣ – م.ن.ص ١١٠.

١٤ – م.ن.ص ١١١.

١٥ – م.ن.ص ٢٦٨–٢٦٩.

١٦ – م.ن.ص ٢٧٣.

١٧ – م.ن.ص ٢٥٧.

١٨ – م.ن.ص ١٠٠.

١٩ – جمال الغيطـاني ، خلسـات الكرى، القـاهـرة ، دار شرقيـات، ١٩٩٦ ص ١٣.

٢٠ – عبدالـرحمن مجيد الـربيعي، خطـوط الطول ..خطـوط العرض، تونس ، دار المعارف، ١٩٩٣.

٢١ – بهاء طاهر، الحب في المنفى ، القاهرة ، دار الهلال ١٩٩٥.

٢٢ – عبـدالله ابـراهيـم ، السرديـة العـربيـة، بيروت ، المركـز الثقـافي العربي، ١٩٩٢ ص ١٣٦.

٢٣ – عبده وازن، حديقةالحواس، بيروت، دارالجديد، ١٩٩٣.

المغرب
علامات
العدد رقم 20
1 أبريل 2003

السيرة الروائية

إشكالية النوع والتهجين السردي

(الجزء الثاني)

عبدالله إبراهيم

1- إمكانات متنوعة : التخيل والتنكّر

توظف السيرة الروائية الإمكانات المتنوعة واللانهائية التي تقدّمها أحيانا السيرة و الرواية،ففي "خلسات الكرى"(1)يقدّم جمال الغيطاني تنويعاً متفرداً يدمج بين السيرة والرواية،ولكنه دمج يذكّر دائماً بالأصول والموارد التي تركّب منها متن النص،ذلك أن المؤلف يحافظ على الوقائع التي تكون مثار اهتمامه،ولا يريد لها أن تذوب في منظومة التخيل الروائية.والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، إنه ينتخب تجارب ومشاهدات وعلاقات،يكون الطرف الآخر فيها امرأة،مَلكَتْ عليه أحاسيسه وجذبته إلى مدارها،وتغطّي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها إلا سياق واحد هو ذهوله وإحساسه بالمباغتة بازاء نسوة يخترق حضورهن سكونه، نسوة يتعالين على الزمن والتاريخ والمكان،نسوة يتّصلن بسلالة رفيعة: الجمال الذي يبعث الذهول والحيرة.ويمزج الغيطاني بين الوقائع والرغبات، وبين الأماني والتوقعات، وبين ما كان وما كان ينبغي أن يكون،وإذا انتظمت تجاربه في خيط متدرّج فإن النصّ يصبح سيرة موضوعها الحب والعلاقة بالمرأة وقد شحنت بالتخيل الذي لا يقطعها عن أصلها. إذ يعيد الغيطاني ترتيب علاقته بالمرأة مكتفياً في الغالب بالوصف وملذاته،وتؤرقه الأفعال المؤجّلة،فيتمزّق الراوي المؤلف بين ما تحقق، وما كان ينبغي تحقيقه،ومحور مدونته كما يقول: أن يقصّ ما تمنّى أن يكون لا ما كان بالفعل، وهو مورد تفاصيل رؤيته وتوقعاته (2).

في هذه السيرة الروائية ثمة نساء يظهرن فجأة في المطارات والمحطات والقطارات والطرق والأزقة والبيوت،ينتظرن على المقاعد،أو يتكئن على النوافذ، أو يتهادين ماشيات،في طليطلة،والقاهرة،وسمرقند وبغداد،واسطنبول،وموريليا،وموسكو،وحيثما يظهرن يتعلق بهن الراوي الذي يُؤخذ بحضورهن، فيوقف مسار الأحداث، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله،تُدخله الحالة فوراً في ذهول عجيب، فتشغله التكوينات الجسدية، يدقّق في التفاصيل،ويستعين بخبرته كمتخصّص في نقوش السجاد وتصاميمه، ويتحوّل التكوين الأنثوي إلى منظر مفعم بعالم المتعة

واللذة والشوق، وهنا ينشط الوصف، فيما يستأثر الإخبار السردي بالاهتمام عند المؤلف حينما يقدم ملابسات اللقاء ،وظروفه،والرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه،إنه كثيراً ما يصرّح بأنه لا يستطيع تجاوز حدود التمني إلى الفعل، ويلجأ في مرات قليلة إلى ربط حالات ذهوله بعضها ببعض، فتذكره امرأة بأخرى،ومع أن النص يُقطّع إلى عنوانات معبّرة عن حالات أو نساء بعينهن،فإن وجود الراوي-المؤلف واضح،إنه جمال الغيطاني الذي يعلن عن وجوده بلا مواربة ولا تنكّر، فهو يشير إلى كتبه،كلما وجد ذلك ضرورياً،فالتجارب التي لا يتمهّل بوصفها،يحيل عليها في كتبه السابقة،وأحياناً يعدُ أنه سيعود إليها في مدونات أخرى، كل تجربة تتأرجح بين بعدها الرغبوي الحسي المتفجّر وبُعدها التأملي الصوفي،مسار الرغبة ينتهي غالباً بنهاية مقفلة،فيما ينفتح مسار التأمل،فيتحوّل النص إلى مناجاة داخلية شفافة تتوسع دوائرها فتكاد تغرق كل شيء فالمؤلف مأخوذ بالتفاصيل والتكوينات والتشكيلات والأطياف والانحناءات والانعطافات، وعينه المبصرة المدقّقة تقلّب الأشياء وتشرّحها وتعيد تكوينها بمهارة لا تخفى، العين في النص أكثر فاعلية من الذاكرة و المخيلة، إنها عين بليغة متطلّعة حادّة، وهي عكاز الجسد الأعمى ودليله،عين مدربة فاحشة، تمارس فجورها وتصرّح به، لكنها تحجب فعل الجسد وتدمّر رغباته، لأنها تقوده إلى عذاب دائم، وفيما تلتذ هي بفعل الإبصار، يترنّح هو تحت ضربات الرغبة.

تظل معظم عناصر النص مفككة، فالمؤلف لا يسعى إلى إنشاء نص محكوم بوحدة الوقائع وأطرها الزمانية والمكانية، إنه هو الشخصية-المرآة،وفيه تنعكس صور النساء، وعليه تنطبع بصماتهن الجاذبة، إنه العنصر الوحيد الثابت في النص،وكل شيء يتغير، الأزمنة تتضارب وتتداخل، والأمكنة تتعدّد وتتكاثر، وفي كل مرة تظهر امرأة و تتمرأى صورتها كأنها طيف،وتحلّ أخرى، ويتواتر حضورهن، فيصبح المؤلف طرساً تكتب كل واحدة منهن عليه تعويذتها وبهاءها، وتتداخل الأشياء بعضها مع بعض، تجربة تُكتب فوق أخرى،تمحوها وتعيد إنتاجها، وبسبب كل هذا تتشكّل هوية النص،بوصفه سيرة روائية تحرص على أن تكون مكوّناً جديداً، لكنها تحرص أيضا على أن تصرّح بتواصلها مع السيرة ومع الرواية، ومع حرص الغيطاني الذي لا يخفى على توثيق تجاربه،وملاحظاته،وتحديد الأبعاد الزمانية والمكانية لها،فإن التخيل السردي ينشط أحياناً متدفقاً ليصوغ تلك التجارب صوغاً روائياً، لكن هذا النشاط التخيلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية. يظهر بوضوح أكثر في نصوص أخرى، منها ما نجده على سبيل المثال في بعض نصوص عبد الرحمن مجيد الربيعي، ففي"خطوط الطول..خطوط العرض"(3)يقدّم الربيعي تنوعاً سردياً يستثمر جانباً من السيرة الذاتية في

إطار روائي، ومجمل متن النص يتكوّن من الوصف المتدرج لنشأة الشخصية الأساسية "غياث داوود" وتكوّنه الجسدي والثقافي،وينصبُّ التركيز على تجاربه الجنسية مع مجموعة كبيرة من النساء اللـــواتي مَررنَ في مدار حياته، وكلّ ذلك يترتب ضمن خط سيرته الذاتية، فالتجارب المـــذكورة تهـــدف إلى استكشاف الأوجه المتعددة لغياث داوود،ومعظمها ينبثق في وعيه كتداعيات تتصل بحياته التي تشـــهد ثلاث محطات رئيسية: لعراق، لبنان، وتونس وتبدو الشخصيات النسائية التي تتوزع على تلك البلدان، وكأنها تؤدي وظيفة تتصل مباشرة بالشخصية الرئيسية غياث داوود، إنهن خرزات انتظمن في عقـــد حياته، بهن تضاء جوانب تلك الحياة ولا يؤدين وظيفة فنية غير كونهن يظهرن في الـــنص مرتبطـــات بغياث المهموم بجسده أولاً وبتطوره الفكري ثانياً، ولذلك فكل الأحداث والشخصيات تتركب إمـــا عبر منظور غياث، أو من خلال علاقة مباشرة معه، فهو المركز وكل العناصر الفنية الأخرى تدور في فلكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها به. وتبدو المطابقة واضحة على الرغم مما يحدثـــه التخيل السردي من تمزيق – بين الراوي والمؤلف، بين غياث داوود وكاتـــب الـــنص، والإشـــارات التاريخية التي ترد في النص من الكثرة بحيث تبرهن على ذلك. على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهميـــة التخيل في النص، فالمؤلف يستثمر الخط العام لسيرته الذاتية، ولكنه يشبع التفاصيل بمقتضيات التخيل وحاجاته ولوازمه، وهذا يفضي إلى القول: إن "خطوط الطول . . خطوط العرض" في خطها العـــام، وهيكلها الفني باعتبارها رواية تولي الاهتمام لشخصية لها موقع مهيمن في النص، هي سيرة روائيـــة، توظف إمكانات السرد الروائي في إثراء عالمها، من ذلك تنكر المؤلف باسم غياث، والاستخدام المتنوع لصيغ السرد واستحداث وقائع تفصيلية لا يمكن البرهنة على بُعدها الحقيقي، وعلى الرغم من كل هذا فإن إعادة ترتيب أطراف النص، يظهر السيرة المتدرجة لغياث داوود، والحرص على أن تكـــون هـــي مركز النص ومحوره الأساسي، على أن هنالك نصوصاً أخرى تدفع بالتحولات الفكرية للشخصيات الرئيسة فيها إلى واجهة الاهتمام، بهدف عرض الانكسارات الداخلية، وانهيار القيم، فالنص، من خلال الوقوف على التجربة الذاتية للمؤلف واستثمارها، يسلط ضوءاً ساطعاً على المـــتغيرات الاجتماعيـــة والثقافية والأخلاقية، وهو أمر يندرج هو الآخر في سياق دمج الذاتي بالموضوعي، كما نجـــد ذلـــك المنطلق عند بهاء طاهر في "الحب في المنفى"(4) أكثر تنوعاً وشمولاً فالنص يتمحور حول شخصية تحيل على المؤلف، وهو يعيش اغترابه الطويل بعيداً عن بلاده، ولكن النص يتجاوز البعد الذاتي المباشـــر إلى تقديم سيرة روائية ذاتية فكرية ضمن إطار شامل من الوقائع التاريخية في مصـــر طـــوال الســـتينات والسبعينات، ثم تدمج في مسار الأحداث وقائع الحرب الأهلية في لبنان، ويفجـــر الـــنص سلســـلة

الانهيارات والإخفاقات الفكرية والسياسية في العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أُجهِز على المرجعية الثقافية التي احتضنت نشأته، وهنالــك في المنفى يتم استرجاع جانب من التكون الفكري لتلك الشخصية، ولكنها ستكون منطقة جذب لكثير من الأحداث والمتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل، ومن جهــة ثانيــة الانكســار الداخلي الذي يداهمه بسبب انهيار كل المثل والقيم التي كان يؤمن بها، بما يفضي إلى حرب أهلية مريرة تفضح كل الادعاءات التي عاصرها البطل، وكانت في وقت ما بالنسبة له مجموعة من المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها. وحول هذه التمزقات تحتشد الوقائع فتضيء لنا الأزمة الفكرية والأخلاقية للبطل الذي وجد أن الأحداث تتجه به إلى غير ما كان يريد، وتقوده إلى حيث لا يتوقع. وهنا تندغم في شخصية البطل جملة الأفكار التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه في حقبة تاريخية، ثم انهيارهــا دفعــة واحدة مخلفة إحساساً مراً باليأس والضياع والحيرة واللاجدوى، ويظهر الحب بوصفه حــلاً فرديــاً لمواجهة أزمة البطل التي تتصل بتربيته السياسية، والفكرية. ومن الواضح أن المؤلف يربط بين خسائره الشخصية والخسائر الرمزية لبلاده،على جميع الأصعدة، ويلعب التخيل دوره هنا، فالسرد المباشر يكون ذاتياً أحياناً إلى أبعد الحدود، حينما يصار التركيز على الأعماق المضطربة للشخصية، لكنه يأخذ طابعاً حيادياً، وربما وثائقياً حينما ينصرف إلى عرض الإطار العام الذي تترتب داخله الأحداث، لكن العنصر الأكثر فاعلية وسط ذلك الإطار هو الراوي-الشخصي المؤلف الذي تطوف تجاربه وتأملاته وأحكامه حول الحدث الرئيسي في النص،وتتماهى معه،وتوجهه ليكون جزءاً متصلاً بتلك الشخصية التي تنغمر في خضم بحر من الأحداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارها وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش،وهكذا يلاحظ أن هذه النصوص، بتنويعاتها الخصبة، تستفيد من كل الكشــوفات الــتي توصلت إليها السيرة الذاتية والرواية، ولكنها تظهر بوصفها نصوصاً خاصة ومتميزة عن تلك الأنواع المعروفة، ولكن السيرة الروائية قد تنحو منحى آخر في وظيفتها التمثيلية، فتقوم بتمثيل التجربة الفكرية عبر السرد،تعبيرا عن رؤية ثقافية، كما يظهر ذلك بوضوح في كتاب"نساء على أجنحة الحلم"لفاطمة المرنيسي.

2.التمثيل السردي لعالم الحريم

لم تكف فاطمة المرنيسي عن العمل المضني والمتواصل الذي تمثله الكيفية التي قام بها الخطــاب في تمثيل عالم المرأة الإسلاميةعموما، والعربية خصوصا، والمغربية على وجه التحديد، وعملها يتوزع بين

بحث استقصائي منهجي محكم خاص بصورة المرأة في التاريخ، وفي هذا تظهر مهارة في اســتخلاص عناصر موضوعها،وتعبير تمثيلي ذاتي عن صورتها كأنثى في مجتمع تقليدي، ويشتبك كل من البحــث والتمثيل معا بهدف تعويم صورة مختبئة في ثنايا التاريخ من جهة والواقع مــن جهــة أخــرى.ففــي كتابها"الخوف من الحداثة:الإسلام والديمقراطية" (5)تطوّر المرنيسي حفرا أخّاذا في الجانب المغيّب مــن وعي الثقافة العربية ،وهو المرأة بوصفها كائناً وفاعلاً اجتماعياً، فهي تفتح كوّة إلى عالم المرأة الــذي جرى تناسيه،وطُمر في طيّات معقّدة من الاحتيال على الذات، طيّات متكسّرة تعفّنت في زواياها المرأة بسبب العتمة الدائمة،حيث لا حضور للزمن،وسعي متقصّد للنسيان الذي يأخذ شــكل الاختــزال والاستبعاد.وكانت في كتاب"الحريم السياسي:النبي والنساء"(6) قد عوّمت حالة الرسول قبل هيمنــة التصوّر الإقطاعي للإسلام، حالته العموميّة كفرد يتواصل مع أسرته في منأى عن الضخّ الأيــدلوجي الذي ولّده الإسلام المتأخّر،حيث لم يكن ثمة انفصال بين الفرد وعالمه،ومن هذا المنظور تنعطف فاطمة المرنيسي"إلى دور النساء في حياة الرسول،بعيداً عن التجريد اللاهوتي الــذي قــام وتصــلّب فيمــا بعد،وترتحل في البحث عن دور المرأة في التاريخ العربي والإسلامي في كتابها"سلطانات منسيات"(7) ، وأخيرا تقدّم قراءة لصور الحريم في الثقافات،وتقدّم تحذيرا لا لبس فيه"هل أنتم محصنون ضد الحــريم؟"(8)وهذا عنوان كتاب آخر لها،لا يخفى التهكّم الذي يترشّح عن عنوانه،ولكن ذلك في الحقيقة يحيــل على عالم صار دور المرأة في يتصاعد بوتيرة واضحة. وفي كل ذلك تنفتح المرنيسي على أفق أكثر سعة، إنها تلحّ على الفكرة الملتبسة حول كيفية الاندماج الطبيعي في عالم يقوم بتحديث نفســه، وتــراه منشطرا بين غرب يسعى لتحويل التحديث إلى عمل مستحيل،من خلال تمزيق الأنســاق التقليديــة للعلاقات التي لابد لكل تحديث أن يقوم بتفكيكها،ومجتمع ذكوري يتعمّد إقصــاء نصــفه كعــورة فاضحة،قاصرة،ومبتورة،ومطمورة، ولكنه نصف مثير للشبق والرغبة،وهو قطاع النساء،وعلى هذا فكل من الغرب والذكورية العربية يتبادلان المصالح،ويقهران المرأة،وسلسلة الانهيارات المعاصــرة في ســلم القيم،يراد بها،الحيلولة دون تقبّل المرأة كآخر.وفي نهاية المطاف تُدفع المرأة إلى الحاشية ليجري تهميشها ككائن خلق للنسيان في طيات الحياة المهملة،كذات يأخذ وجودها معنى واحداً هو:الجسد مادة اللذة وموضوعها.إنها جسد يمكن يقلّب على كل جوانبه،يفحص باستيهام ذهني،وتدرج تفاصيله في سياق الشبق اللغوي،ويعاد إنتاجه كمادة دعائية من أجل استثارة رجولة خاملة،تعاني الإخفاق والانكسار في عالمها،فتبالغ في الادعاء الذكوري،وبإزاء هذا الاختلال،وتلك المصادرة لا يحصل توافق طبيعــي بــين الأجساد،لأنه توافق هش ومصطنع يقوم ذهنياً على الاستباحة والاغتصاب والأنانية .

المرأة التي تعنى بها المرنيسي هي المرأة في المجتمعات التقليدية،تلك المجتمعات الخاضعة لأنساق متماثلة من القيم شبه الثابتة أو الثابتة، وهي المجتمعات والتي تستند في تصوراتها عن نفسها وعن غيرها إلى مرجعيات عقائدية أو عرقية ضيقة،والتي تتحكّم بها روابط عشائرية أو مذهبية،والتي لم تفلح في صوغ تصورات كلية عن حاضرها،فلجأت إلى الماضي في نوع من الانكفاء الذي تفسّره باعتباره تمسّكا بالأصالة، وهي المجتمعات الأبوية التي يتصاعد فيها دور الأب الرمزي من الأسرة،وينتهي بالأمة،والتي لم تتحقق فيها الشراكة التعاقدية في الحقوق والواجبات،والتي تعتصم بهوية ثقافية ثابتة،وتخشى التغيير في بنيتها الاجتماعية،وتعتبره مهددا لقيمها الخاصة،وتفسّر كلّ تحديث باعتباره تهديدا،وتعيش باستمرار تحت طائلة التأثيم،فهي مضروبة في صميمها بفكرة الإثم الحاضرة في أقوالها وأفعالها،فكل فعل، لكي يكتسب شرعيته ينبغي عليه أن يتطابق مع تقليد ما أو نص.

صار البحث عن المطابقة أهم من البحث عن الأفكار.هذه هي مجتمعات التردّد والحيرة والثبات التي تتحول فيها المرأة إلى حرباء متقلّبة،تُحجب وتُكشف،تُستبعد وتُستحضر في آن واحد؛ فخلف كل حجاب،ثمة جسد يفجّره العنفوان،وصورة المرأة معقّدة في هذه المجتمعات،إنها رماد يواري جمراً،مرة يريدها الرجل رماداً،ومرة جمراً،يخفي كينونتها الإنسانية وراء حجب الإهمال والاستبعاد، لكنه يستدعيها وقت الرغبة والمتعة، العلاقة بين الاثنين محاطة بقلق مستفحل،ففي الوقت الذي يمارس فيه الرجل هذه الازدواجية،تستجيب المرأة للضغوط المتقاطعة التي تفرضها تقاليد شبه مغلقة صار هاجس بعثها مجددا أحد أكثر التحديات الثقافية حضورا في عصرنا،وتطلّعات تحررية مستعارة أنجزتها مجتمعات أخرى ومن الطبيعي أن تتلاعب هذه الأمواج والتيارات بالبنية الذهنية للمرأة، وتجعلها ترى ذاتها منعكسة في مرايا متعددة. والحق فان الجسد الأنثوي هو المرآة التي تنطبع عليها كل هذه المؤثرات، فيظهر جسدا متخفّرا يدّعي العفة والطهارة والنقاء حيثما يكون في قبضة التقاليد المحافظة، لكنه في غيابها المؤقت سرعان ما يستجيب للذة العرض والفرجة بوصفه سرا مخبّأ يحتاج للظهور والكشف،والإعلان عن نفسه.وهذه التقلّبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه ،طمره والإعلان عنه، منحه والبخل به ،تمزّق في كل لحظة مبدأ الاحترام الإنساني له،فهو جسد مُذل ومُهان،لكنه مبرمج اجتماعيا ليظهر على أنه معزّز ومكرّم .

لم تغب هذه الترابطات المحكمة بين جسد يحتضر خوفا ورغبة في مجتمعات تقليدية عن اهتمام فاطمة المرنيسي،كانت هذه الترابطات في الواقع موضوعها الأكثر أهمية منذ البداية،وفي ضوء ذلك،يمكن فهم الحاجة للانتقال بالبحث من منهجيته الوثائقية الصارمة إلى منهجيته التمثيلية

الموحية،من تحليل الأنساق الثقافية إلى تمثيلها،فكان كتابها" نساء على أجنحة الحلم"(9) هـو الوثيقة التخيّلية التي تستكشف بها عالم الحريم في النصف الأول من أربعينيات القرن العشرين في المغرب،العالم المنسي والمنحبس خلف بوابة ضخمة يحرسها رجل صارم يعرض ذلك العالم من خلال رؤية طفلة في السابعة من عمرها، يصرّح الكتاب مرة واحدة باسمها"فاطمة" وككل نص يريد إنتاج سيرة ذاتية تخيليّة مستعادة تتداخل فيها مستويات الحقيقة بمستويات التخيّل،فانه بقدرته البارعة على الاختلاق، يـوهم تماما بالحقيقة0هذا النص يقوم التمثيل السردي فيه بوظيفة تجسيد الأفكار التي تملكها المرنيسـي عـن المرأة،لكنه يعبر عنها من خلال تجربة شخصية للمؤلفة في طفولتها وصباها.

يُدعم النص بهوامش توثيقية،ويحرص على إنزال الأحداث في إطار تاريخي محدّد،وتترافق تلـك الأحداث مع نهضة المغرب الحديث،وتهيمن وقائع الحرب العالمية الثانية على أجواء الكتاب من خلال الوجود الفرنسي والإسباني والأمريكي،ولكن كل ذلك يأتي بوصفه خلفية لإعطاء معـنى لمضـمون النص،فالرسالة التي تنبثق من خضم النص تريد كشف النسق الثقافي السائد في عالم الحريم،ثم بداية تخلخل ذلك النسق بسبب المؤثرات الثقافية الخارجية0ولكي لا يقع المتلقّي في وهم الوثائقية التي يوهم بها الكتاب،تسارع فاطمة المرنيسي إلى الإعلان عن الصفة التخيليّة لكتابها"هذا الكتاب لـيس سـيرة ذاتية،وإنما أحداث متخيلة على شكل حكايات ترويها طفلة في السابعة"(10) ويبـدو لنـا أن هـذا التوضيح يزيد الأمور التباسا أكثر مما يجليها،لأن النص يتخطّى التبسيط الذي تؤكده تلك الفقرة.

في الواقع إن كتاب"نساء على أجنحة الحلم"يمثل إحدى أكثر الرؤى عمقا وتشريحا للعالم المغلـق الذي تعيش فيه المرأة العربية،قصدتُ بالعالم المغلق ذلك الكيان المقصى والمهمّش الذي دارت حولـه نصوص أدبية رغبوية شغلت بإثارة الشهوات الحبيسة،لكنها أخفقت في تمثيل التراتب الثقافي فيـه،ولم تجرّأ على الدخول في تفاصيله النفسية،وفي كشف نمط العلاقات السائدة فيه،وفي تأشير العلاقة المتكسرة بينه وبين العالم الخارجي الذي يحتل الرجل المركز الأساسي فيه.

لا يمكن لكتاب توثيقي أن يؤدي هذه المهمة،فعالم الحريم مجاز رمزي كثيف لا يعبر عنه بلغـة وصفية،كونه قد غادر بفعل الزمن حقيقته الموضوعية،وأصبح موضوعا مشبعا بتقاطع الرؤى الأيدلوجية المتنازعة التي تصدر عن منظورين ثقافيين متعارضين،أحدهما:مشغول بالحفاظ على الهوية الثقافية بمعناها التقليدي،والنظر إلى المرأة كقطيع من الحريم،والآخر:مهموم بفكرة تدّعي التغيير،بتأثير مـن اسـتعارة نماذج أخرى دون النظر في اختلاف السياقات الثقافية الأول يريد إعادة صياغة ذلك العالم بما يطابق التهميش الثابت لدور المرأة،والثاني يسعى إلى إلغاء هذا المفهوم من أساسه0والمشكلة تتفجّر بعد كـل

هذا،فالتيار الأول يريد تكييف دور المرأة بما يوافق تعليمات "الماضي"والثاني يريد إعادة دمج المـرأة في الوسط الاجتماعي استجابة لتعليمات"الآخر" وبالنسبة للتيارين فالمقصود بذلك مراعاة أنساق تفرض حضورها بالتعلّم والمعايشة والادعاء المزدوج لكل من الحفاظ على التقاليد والاندراج بعالم التحديث.
وكل هذه الرؤى والمواقف تتقاطع في وعي الطفلة الصغيرة"فاطمة والحق فان النص يفجّر مشـكلات أعمق، فالطفلة التي تحبو في عالم الحريم منقسمة على ذاتها بين الاستجابة لرغبات الأم الحالمة بأن تكون ابنتها منفكّة من قيود الحريم،ومتخطّية لأسواره وبين الامتثال لروادع"لللاالطام" الـتي تتعهـد دروس التربية الدينية،وتزرع في قلب الطفلة فكرة مؤدّاها:إن كل خرق لسياج الحريم إنما هو خرق لسـياج الدين لكن النص يثير إلى ذلك مشكلة إجرائية،فمن الواضح أن فاطمة المرنيسي تسقط وعيها اللاحق بوصفها إحدى العاملات في مجال قضايا المرأة على طفولتها المبكرة،لتجعل من تلك الطفولـة مجـالا لمناقشة هذا الموضوع البالغ الأهمية ،وهي تصرّح في الكتاب بان تلك الطفولة مختلفة عمّا ارتسـم في صفحاته"لو حاولت آن أحكي لكم طفولتي لما استطعتم إتمام الفقرتين الأوليين لأن طفولتي كانت مملة إلى حد كبير"(11) ولا يمكن تخطّي كل هذا إلا إذا تحرّرت القراءة النقدية من شرط المطابقة الكاملـة بين" فاطمة المرنيسي"و"فاطمة" الشخصية الرئيسة في الكتاب، وهو تحرّر يهدف إلى مطابقة من نوع آخر،ففاطمة الصغيرة طفلة الحريم إنما هي قناع لفاطمة المرنيسي التي تنوء بوعي ناقد يشرّح الإكراهات التي شوهت وضعيّة المرأة في الثقافة العربية- الإسلامية قديما وحديثا.

ومن الواضح أن الكتاب قد رُكّب قصدا لكي يلامس التشكّل الداخلي لعالم الحـريم ،وليضـيء الأزمة الداخلية فيه بسبب المتغيّرات العصرية،ولينتهي عند البوابة المشرعة للتحديث، لكنه لا يهمل بأي معنى من المعاني عوامل الجذب الكامنة في ذلك العالم، تلك العوامل التي تسوغ شـرعيا،وعبر منطـق صارم لكنه مغلق،التمسّك بعالم الحريم،أو في الأقل بأشكال من العلاقة لا تتقاطع معه وكـل هـذه الأفكار تترشّح عن الكتاب، وتنهض كخلفية للجدل الموجود فيه ويطرح الكتـاب قضـية الحـريم كموضوع مركزي وسط دائرتين متراكبتين:دائرة مدينة فاس كبؤرة رمزية للأحداث المتخيلة، ومـن ورائها تنبثق المغرب في صراعها ضد الفرنسيين والأسبان في الأربعينيات من القرن العشرين،وكيف أن الرجال كمجتمع وتقاليد وثقافة وذاكرة يتخطّون وجود الأغراب ويشْغلون بالحفاظ على"الغريبات" فيبدو الرجل- بدلالته الرمزية- خائفا من نصفه الأخر أكثر من خوفه من الغريـب الـذي يحتـل البلاد،ويقسّم المدينة إلى قسم فرنسي وآخر مغربي.فالرجل مشغول بحجز النساء في"البيت الكبير"ولكنه لا يظهر تململا من وجود الأجنبي/حتى أن المرأة"طامو" هي وحدها التي تخترق حاجز الخوف،وتكـاد

تغيب صورة الرجل في الصراع ضد الأجانب، ودائرة أخرى أكثر سعة يمثلها الصراع الثقافي بين نمطين من القيم: القيم الموروثة من الماضي كتقاليد وفلكلور والتي تؤمن بشريعة حبس النساء كحريم، ويمثلها الرجال إجمالا،ومعها فئة متنفّذة من النساء، مثل:"لللاالطام" و"لللامهاني" و"لللاراضية" وهن الجيل الأكبر، جيل الجدّات، وقيم مستحدثة غزت الجيل الأصغر بفعل المؤثرات الغربية، وبفعل الحركة الوطنية المغربية الناهضة في تلك المرحلة،وهي تريد تخليص المرأة من الأسر الاجتماعي ثم دمجها في مسار المجتمع كعنصر فاعل،ويناصر هذه القيم كل من:الأم والخالة "شامة".

تتقاطع هذه التيارات المتعارضة في شخص الطفلة الصغيرة،ابنة السابعة "فاطمة"وهكذا يتكشّف نظام متراتب ومحكم من القيم، لكنه متصارع يفضح المأزق الثقافي الذي تتخبّط فيه مجتمعاتنا، فالأجنبي والنساء الأحدث سنّا يقفون باطّراد مع حرية المرأة، والرجال والعجائز من النساء يرفضون ذلك فأين ذلك فأين تقف فاطمة وهي تُخترق من ثقافتين ونمطين متنافسين من القيم الاجتماعية؟وبعبارة أخرى ما موقف جيل فاطمة المرنيسي من النساء،وهنّ ينشطرن بين عوالم ثقافية متضادة ؟وكيف يمكن هضم هذه المتناقضات؟وكيف للمرأة أن تتخطى أسوار الحريم تجاه العالم الرحب؟ هذه أسئلة شائكة ومعقدّة وصعبة يرفع درجة أهميتها كتاب"نساء على أجنحة الحلم"ويسعى إلى دمج المتلقيّ في العالم التخيّلـي المشبع بها.

تبدو الحرية لنساء أسرهنّ مفهوم الحريم ضربا من الأحلام المستحيلة،ولهذا يلجأن إلى محاكاة أولئك الذين يتمتعون بها،تقوم بهذا الدور"شامة" إذ تعيد عبر التمثيل والحكي عالم الحرية الخارجي داخل أسوار بيت الحريم،ومصادرها الكتب الخرافية والسحرية والإذاعة التي يُسترق إليها السمع سرا حينما يخلو البيت من الرجال،وتفلح النسوة في اقتحام غرفة الذكور حيث يقبع الراديو الكبير القديم،الذي يخترق صوته هذا الجدار الصلب لعالم الحريم،وثمة عرض مسرحي أو حكائي شبه يومي تتعهده "شامة" أمام الحريم اللواتي يترلقن بسهولة بالغة إلى التماهي مع الأحداث والشخصيات التي تقوم "شامة"بعرضها بالسرد أو التمثيل المباشر،والحكاية الأثيرة مستلّة من"ألف ليلة وليلة" إنها حكاية الجارية"بدور"والبحث المثير عن الحبيب الغائب.ما أشد وقع حكايات الحب والمغامرة على نفس حبيسة الأسوار!ولكن الكتاب يُعنى أكثر بنموذج من نوع آخر يؤدي دورا لا يختلف في مغزاه،لكنه يختلف في تفاصيله.إنه نموذج الفنانة " اسمهان" الطالعة لتوّها آنذاك في سماء الفن.

يقع تناوب بين التمثيل والسرد في أسلوب محاكاة العالم الخارجي سواء أكان واقعيا أم متخيّلا. تُغرم "شامة" بتقمّص دور "اسمهان" فتوقد شرارة الأحلام في أفئدة الحريم،وكانت تحاكي التنهدات الحبيسة

للمغنية الساحرة التي تحمل النساء على أجنحة الأحلام إلى فرسان غائبين إلى الأبد.كانت" اسمهان" قد غزت قلوب الحريم على النقيض من"أم كلثوم"المتجهّمة التي تترفّع عن فضح الضعف الإنساني،وتتخطّى بسهولة تحسد عليها الرقة الأنثوية. وفي مجال المقارنة يكون تأثير" اسمهان " أشد وقعا في نفوس الجيل الثاني والثالث من الحريم من " أم كلثوم"،إلى ذلك فان "شامة "تعرض لأفكار:عائشة التيمورية،وزينب فوّاز،وهدى شعراوي،الرائدات المطالبات بحرية المرأة. وعلى الرغم من تحذيرات "لللاالطام" من أن حالة من التهتّك والانفراط قد اجتاحت عالم الحريم، فان النساء من الأجيال الطالعة لتوّها يستغرقن في حالة عميقة من التماهي مع ما يعتبرنه رموز الحرية،سواء أجاءت من الحكايات الخرافية أم من الأوساط الفنية أم من النساء المطالبات بحرية المرأة، وكلما جرّد النموذج من أبعاده الواقعية كان يلهب خيال الحريم.تحتاج ذهنية الحريم إلى نوع خاص من الاستثارة.كانت "اسمهان "هي النموذج الذي اخترق عالم الحريم.ويحسن أن نتوقف عليه لما يتضـــمنه من دلالة عميقة كان صوت"اسمهان"الذي يصل عبر الأثير إلى الحريم خلسة، يفعل فعله في تأجيج الرغبات الخفية،فتعلن عن نفسها في جوّ احتفالي راقص حول نافورة الدار،كانت أغنية"أهوى..أنا أهوى" تثير رعدة في الأجساد ورغبة في النفوس،فكان"الطرب يبلغ مداه،كانت كل منهن تتخلّص من خفيها وترمي بهما،ويرقصن حافيات حول النافورة،الواحدة تلو الأخرى،وهي ترفع قفطانها بيد وتضمّ صدرها باليد الأخرى حبيبا متخيّلا" (12) .

يلزم أن نتتبّع النص من خلال منظور" فاطمة"ليتّضح لنا الأثر الذي لا يمحى في نفس الصغيرة ، وهي تقارن وتشرح في الوقت نفسه الفوارق بين"أم كلثوم "و" اسمهان"والانطباعات التي تتشكّل في وعيها آنذاك"ياله من فرق بين أم كلثوم الفتاة الصغيرة ذات الصوت الذهبي القادمة من إحدى القرى المجهولة في مصر،التي حققت النجاح بفضل الانضباط والعمل الدؤوب،وبين اسمهان الأرستقراطية التي لم تبذل جهدا لنيل الشهرة!كانت أم كلثوم تتوفّر على هدف في الحياة، وتعرف ما تريده وما تسعى إليه، في حين كانت اسمهان تهز قلوبنا بضعفها البادي،أم كلثوم"كما رأيناها في أفلام سينما بوجلود"قوية وسمينة ترتدي دائما فساتين طويلة واسعة تخفي صدرها الممتلئ...كانت اسمهان عكسها تماما،مخلوقة نحيفة ذات صدر نافر،مظهرها يوحي بأنها ضائعة غارقة وسط الضباب،متجذّرة في الأحلام أكثر من ارتباطها بواقع يتجاهلها،كانت بالغة الأناقة في قمصانها الغربية المفتوحة على الصدر،وتنوراتها الضيقة، لم تكن مهووسة بالأمة العربية،وكانت تتصرّف كما لو أن القادة العرب الذين تتغنّى بهم أم كلثوم لا يوجدون،ما كانت تريده هو أن تحصل على أزياء جميلة،وتضع وردا على شعرها،وتحلم وتغني وترقص بين ذراعي رجل محبّ رومانسي مثلها،رجل عاطفي رقيق تكون له شجاعة خرق التقاليد،

ومراقصة المرأة التي يحبها في العَلن.كانت اسمهان تهمل الماضي وتنغمس في حاضر مليء بالرغبات الهوجاء،حاضر يستحيل القبض عليه،يفلت من قبضة العرب كعشيق متهرّب. لم تكن اسمهان إلا بحثا مستمرا ومأساويا عن لحظات سعادة بسيطة ولكنها آنيّة،والنساء العربيات اللائي حكم عليهن بالرقص في ساحات مغلقة معجبات بها لأنها تجسّد حلمهن برجل وامرأة عربيين متعانقين يرقصان على نغم غربي". (13)

تبيّن المفاضلة بين أم كلثوم واسمهان أثر الدرس الثقافي في مجتمع الحريم،فالأولى تضع مسافة رمزية بينها-حينما تغنّي-وبين المستمعين،لأنها تهدف إلى إيقاظ سباتهم، ولهذا فثمة تباعد بينها وأولئك المستمعين(لم يبق الأمر على حاله،ومن الصعب موافقة المرنيسي على هذا التفسير في ضوء الأثر الكاسح للمماهاة بين أم كلثوم ومستمعيها بخاصة في المرحلة الثانية من مسيرتها الفنية، وإذا صدق ذلك التفسير فهو خاص ببدايات أم كلثوم،وعلى أية حال فهي تصف الأثر المذكور على فاطمة الصغيرة ضمن البنية السردية للنص،ومن التعسف تحميل الموقف رأيا فنيا)أما اسمهان ،فمع الحرص على الصورة الأرستقراطية المترفّعة التي رسمتها لنفسها،بحثت في دمج النساء في عالمها،لأنها تخطّت الدرس الثقافي الذي تلقينه في بيت الحريم،فقد داعبت ذلك الجزء الكامن في نفس كل امرأة مقهورة،وهو التطلّع إلى تحقيق الذات، وأوقدت فيهن شرارة الأحلام الكبيرة،حينما اخترقت هي بنفسها سياج التقاليد المحكم،فقبلت الفن وتخلّت عن لقب أميرة،وبذلك فالتماهي معها يكون أكثر حرارة، لأن المطابقة بينها والحريم قائمة في الأصل سوى أنها بحثت في تجاوز عالمها الحريمي،وفشلن هنّ في ذلك ،فأصبحت مثالا يحتذى ،تلوح صورة اسمهان في النص،وكأنها "بدور" الخرافية ، أو"هدى شعراوي".

لقد رُكّبت لها صورة توافق الأحلام المستحيلة في عالم الحريم،ولهذا فان تقليد أدوارها هو نوع من التماهي في عالمها الذي فهمته الحريم على أنه الحرية الحقيقية لقد أسهم نقص الحرية أو انعدامها في شيوع أيدلوجيا محاكاتية،عبّر عنها مجازيا من خلال التماهي بشخصية أخرى.والحق أن هذا قانون اجتماعي يظهر حينما تشحّ بئر الحرية ،فيتحوّل الأفراد إلى قطيع من المحاكين لا يعرفون من أمرهم شيئا حقيقيا سوى الاستغراق المتواصل في وهم الحرية عبر المحاكاة وهو مظهر من المظاهر الأشد حضورا في مجتمعاتنا المعاصرة.وفي كتاب"نساء على أجنحة الحلم" تمثيل سردي عميق لهذه المعضلة الاجتماعية-الثقافية ، إذ تقوم"شامة"بتلك المهمة تحت وهم امتصاص الإحباط التاريخي المخيّم في نفوس الحريم، لكن تلك المحاكاة تتحول إلى ممارسة مغلقة،ففي النهاية تختفي"شامة" ووحدها"فاطمة"تواجه الواقع فمن تعارض القيم الممثلة بقطبين:التقليدي الذي تمثله "لللاالطام"والحديث الذي تمثله "شامة"تركّب "فاطمة"

خيارها الفكري، ومن أجل الوصول إلى هذه النتيجة كان من اللازم عليها أن تمر في حالة الازدواج الحقيقي،وهذا الكتاب يرسم سرديا التفاعلات غير المرئية في نفوس بشرية تقطّعت سبل اتصالها بالحاضر بالدرجة نفسها التي تقطّعت بها سبل انفصالها عن الماضي،فُبترتْ عن حاضرها وعن ماضيها،وظلت معلّقة في الأفق كطيف لا يختفي،وشاهد على التوتّر العميق في البنية الاجتماعية للمجتمع العربي في القرن العشرين .

3.السيرة الروائية الوظيفة المرآوية

على أن بعض نصوص السيرة الروائية تقوم بالوظيفة المرآوية،وهي حالة مختلفة عن الوظيفة التمثيلية التي رأيناها في كتاب فاطمة المرنيسي،ويمكن تتبع هذه الوظيفة في كتاب"مرايا ساحلية:سيرة مبكرة"(14) للروائي السوداني أمير تاج السر،وكما هو ظاهر من دلالة العنوانين الرئيس والشارح فإن المؤلّف يترّل نصّه في قلب الإشكالية التي أشرنا إليها،فهو من جهة أولى يعتبر نصّه مرايا تنعكس فيها تجربة الطفولة المبكرة في إحدى مدن الساحل الشرقي للسودان،وبهذا فهو يكتب منطلقا من الرؤية القائلة بأن الأدب مرآة عاكسة للتجارب البشرية، وهذا موضوع خلافي عالجته نظرية الأدب، وشغلت به منذ أرسطو إلى الآن. وهو من جهة ثانية يصرّح بأن النص"سيرة مبكرة" أراد به أن يصف التكّون المبكر له،وهذا يقتضي أن يكون هو المحور المركزي فيه، بمعنى أن التسمية تشترط أن يكون المؤلف هو البؤرة التي تصدر عنها وتتجه إليها كل مكونات النص،واقصد بمكونات النص هنا أمرين:عناصر البناء الفني من حدث وشخصية وخلفيات زمانية ومكانية، والمكونات السردية العامة من راو وأساليب سرد ومنظور ورؤية وموقف وطريقة تشكيل للعالم المتخيّل في النص،والتدقيق في قضية مرآوية النص كما يريدها المؤلف،وقضية الهدف التوثيقي له باعتباره سيرة مبكرة سينتهي بنا إلى نهاية مغايرة تماما لكل الإيحاءات التي يثيرها العنوان،ذلك أن القول بالوظيفة المر آوية للنصوص الأدبية نُقض منذ أكثر من قرن، حينما اكتشف النقد عمق التباين بين العالمين:العالم الواقعي المعيش والعالم الخطابي المتخيل،مع أنهما يوحيان بالتماثل إلى درجة يبدوان فيها متماهيين مع بعضهما لدى المتلقّي العادي،إلاّ أنهما شديدا الاختلاف فيما بينهما من ناحية المكوّنات والعناصر، فالعالم الخطابي محض تشكيل لغوي يتكوّن في مخيلة المتلقّي بالقراءة ولا وجود له قبلها،بل إنه عالم خامد داخل الكتاب تقوم القراءة بتنشيطه وبعث الحياة فيه، فكيف يمكن اعتباره مناظرا للعالم الواقعي!؟ أما القول بأن النص سيرة مبكرة فيصطدم

بعقبات أكثر، وفي مقدمتها المكوّن الحاسم وهو غياب شخصية المؤلف-الطفل إذ يعدنا النص بأنه سيرسم لنا سيرتها كما هو مدوّن على غلاف الكتاب،وهي تستكشف ملامح منتقاة من الماضي.

ثمة نصان يردان في نهاية الكتاب تقريبا يصلحان كمفتاحين للدخول إلى صلب تلك المسألة، النص الأول هو"في ذلك الزمان..زمان الحمق والتذمر،أقول نعم..وفي هذا الزمان..زمان النضج ،أقول لا.إنه فرق في صياغة الأجيال"(15) ثم يأتي النص الأخر بعد أن ينتهي الراوي من تقديم النماذج الكثيرة إلى عرض لها لينصرف إلى الحي الذي عاش فيه،فيقول:"أعود الآن إلى أهل الجوار،أهل البيوت الناقصة والمحاصرة،لن أباغتهم مباغتة الطفل الذي رأى، وسمع، وتذكر،لكنني أحرر ذكرياتي معهم من حبل معقود بشدة"(16)وسنلاحظ فورا أن الراوي يتوسط زمنين،ويُشغل بحقبتين،فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يتحرّر من ذكرياته عن الماضي،يريد أيضا أن يبعثه كاملا في ذاكرته، وهذا تعارض لا يخفى، فالراوي عالق بين زمنين، فهو لا يرى الماضي إلا من نافذة الحاضر،بعبارة أخرى إنه مشدود في آن واحد إلى قطبين يبدو التعارض بينهما في وعي الراوي جليا،فالماضي الشفاف والرائع حيث كان كل شيء نزوة ومغامرة وحماقة ورغبة قد ذهب من دون رجعة، إنه الزمن الذي نقول فيه بملء الفم"نعم"دونما خوف أو رهبة، إنه أجمل الأزمان إذا أمكن لنا استعارة عبارة ديكنز في السطور الأولى من "قصة مدينتين". أما الحاضر الكثيف حيث كل شيء لا يمكن أن يقال إلا تورية ورمزا، وكل فعل لا يمكن القيام به إلا سرا وخفية، فهو زمن النضج الذي لا نستطيع أن نقول فيه سوى"لا". أي أن الراوي متّصل ومنفصل بكل من الماضي والحاضر في آن واحد، ولهذا فإنه يسعى إلى استحضار الماضي عبر الحاضر. ولم يستطع أبدا أن يندمج بالماضي اندماجا كاملا، فلقد ظل الحاضر حائلا دون ذلك.

وهذا هو الذي يفسّر المقارنة بين الزمنين،كما ظهر لنا في النصين المذكورين. وطوال صفحات الكتاب، وهي صفحات مفعمة بحيوية السرد وجمال اللغة الشعرية، تغيب كل أشياء الحاضر إلاّ أهم شيء فيه على الإطلاق، وهو:وعي الراوي بأنه غادر ذلك الماضي ولا سبيل إلى العودة إليه. وبما أن الراوي لا يتجسّد في النص كشخصية لها كيان مشخص، فالذي يحصل أن الراوي ينطلق من لحظته الآنية إلى ذلك الماضي، فيلحق ذلك الماضي به،ولا يلتحق به هو. إنه لا يعود إليه إنما يستحضره في وعيه.والأمر الذي نخلص إليه هو أن أمير تاج السر الذي يتوارى خلف الراوي جرّ إليه الماضي وعالجه طبقا لوعيه الآن وسط حنين جارف إليه. وهذه المشكلة التي يصعب حلّها لا تخص أمير تاج السر وحده فهي ملازمة لهذا النوع السردي الذي يستفيد من معطيات السيرة الذاتية، لكنه لا يمثلها كنوع أدبي.وليس من المصادفة إلاّ تظهر الشخصية الرئيسة في هذا النص كشخصية مُجسدة فنيا، فغيابها

يتوافق وما توصلنا إليه من القول أن النص ليس سيرة ذاتية فقط، فالمتلقّي لا يتعرف إلى المكوّنات الفنية للشخصية الرئيسة،تلك الخصائص التي لابد من توافرها في النصوص السردية التي تريد أن تعرض عالما ما.قصدتُ المظاهر الخارجية، والأفعال، والملامح الفكرية، وهي خصائص بها يتمكّن المتلقّي من التعرّف إلى الشخصية داخل النص،ومن خلالها يقيم حوارا تفاعليّا يؤدي إلى إنتاج المعنى الكلي للنص،باعتبار أن الحدث هو فعل الشخصية، والخلفيات الزمانية والمكانية هي الإطار الذي ينظّم ذلك الحدث، فغياب الشخصية المجسدة، أي الموصوفة من ناحية المظهر والفعل والفكر، يبطل القول بأن النص يتمحور حول شخصية مركزية.

ولكن هل يعني كل هذا أن"مرايا ساحلية"لا يتضمن شخصية رئيسة على الإطلاق؟ إن الجواب على ذلك هو النفي قطعا، فالنص يشعرنا كل لحظة بوجود تلك الشخصية، لكنه لا يرسم في مخيلتنا أية صورة لها،إنه يتخطّى الوصف التقليدي الشائع في السرد الروائي، وبه يستبدل ضربا جديدا من الوصف الذي لا يراد به رسم الشخصية،إنما أثر الأحداث في وعيها، وهذا المطلب الذي يتردّد في النص من أوله إلى آخره، يحوّل الشخصية إلى وسيلة بها يستكشف السرد عوالم الآخرين وليس عالم الشخصية، وبعبارة أخرى فالشخصية تكون مصاحبة لنماذج كثيرة من الشخصيات من أجل كشف تلك النماذج ،وليس من أجل التركيز عليها هي، وذلك يذكّر بذلك النوع من الرؤية التي شاعت في الرواية الأمريكية الحديثة، بخاصة في روايات همينغواي وباسوس، والتي يصطلح عليها نقديا"الراوي عدسة الكاميرا"إذ تنهض الشخصية بمهمة تصوير العوالم المحيطة بها، دون أن تتضح معالمها هي، ولا أقصد أبدا الاستبطان الداخلي العميق الذي تقوم به الشخصية لعالمها الداخلي كما نجد ذلك بجلاء عند جويس وفولكنر وبروست وفرجينيا وولف، إنما نزعة الحياد والموضوعية بإزاء عالم يتشكّل لوحده،لكنه يصل إلينا عبر منظور الشخصية، فهي التي تنتقي ما تريد،وهي التي تنتخب ما تراه مهما،والمتلقّي يتفاعل مع العالم المتخيّل فقط إذا استطاع أن يتقبّل ما يعرض عليه من خلال ذلك المنظور.

يستعين السرد في"مرايا ساحلية"بالأسلوب الذاتي،ووسيلته-كما هو معروف- ضمير المتكلّم،وهذا الأسلوب يوهم بالمشاركة، وهو أكثر الأساليب السردية قدرة على تحقيق ذلك، لكنه في هذا النص يخالف تلك الوظيفة، فالراوي يرصد ما يجري حوله،وفي الغالب لا يشارك في شيء، ولهذا فان الشخصيات التي يعرض لها تمر أمامنا وأمام الراوي– على حد سواء- دون أن نتمكن من العودة إليها ثانية،فنحن أقرب ما نكون إلى رؤية فيلم سينمائي منه إلى نص، فما أن تعرض لقطة إلا وتمر بلا رجعة، فإذا رغبنا بمشاهدتها مرة أخرى فليس أمامنا سوى خيار واحد لا غير:إعادة عرض الفيلم من

جديد،وعلى غرار ذلك فان"مرايا ساحلية"يعرض علينا أكثر من ثلاثين شخصية تمر سريعا جدا،وكثير منها تخصص له صفحة واحدة، فلا نعرف خلفياتها ولا مصائرها، فلا يقوم السرد بإشباع الشخصية التي لن تعود غالبا إلى الظهور مرة أخرى، إلا إذا قمنا بقراءة الكتاب من جديد، ولهذا يمكن وصف هذا النص بأنه نص مفتوح، لا يتقيد بالمعايير التقليدية، ولا يتضمن حبكة من أي نوع كانت، ولا يعني بتركيب عالم متعدّد المستويات لشخصياته، وبالأخص الراوي الذي يتوقع المتلقّي أن يكون محور الاهتمام، ولا يبلور مغزى محددا،ولا يحرص على صوغ عناصره الفنية صوغا يوافق قواعد السرد الشائعة، وأخيرا فهو يتخطّى بسهولة بالغة الادعاء المزمن في نصوص السرد العربي الذي يقول بوجود رسالة (من نوع ما) يريد النص ابلاغها وهنا ينبغي طرح السؤال الذي لابد منه في مثل هذا المكان،وهو:هل يعتبر كل ذلك – لو صحّ- نقصا وضعفا وقصورا في النص أم أنه ميزة فيه ؟

من الصعب جدا تطبيق معايير موروثة على نصوص لا تمتثل لحظة تشكيلها السردي لتلك المعايير، والتعسف في تطبيقها يشبه أمر إدخال جسم في زيّ أوسع أو أضيق منه،فهو لا يتوافق بالضرورة معه. ومن هنا، فالنصوص الجديدة تتمرّد على الأطر المشتقّة من نصوص أخرى،وفي ضوء هذه الفكرة فإن عدم امتثال"مرايا ساحلية"لقواعد السرد التقليدي لا يعني أنه يفتقر إلى تلك الخصائص، بالأحرى فالنص له أسلوب خاص به،إذ هو ينقض الموقع المركزي الموروث للشخصية في السرد، ويحيلها إلى مجرد رؤية تستكشف العالم المحيط بها، ويوزع دلالته على النص كاملا ولا يقصرها على مكان واحد،فالتمركز الدلالي لم يعد ميزة بحد ذاته، إنما أصبح النص مساحة مفتوحة وحرّة تتفاعل فيها البؤر الدلالية الصغيرة بما ينتج في نهاية المطاف مستويات دلالية متعددة، وأخيرا يمكن الانتهاء إلى أنه لا مكان للحبكة في نصوص تتنكّب لكل موروثات السرد. ولهذا فغياب تلك العناصر لا يخفض من القيمة الفنية للنص إلا إذا أصر النقد على مالا ينبغي الإصرار عليه في مثل هذا المكان، وهو العثور على جملة من الخصائص التي لم يأخذها النص في اعتباره أساسا، وعند هذه النقطة تتقاطع النصوص مع النقد،ويتقاطع النقد مع النصوص، ولتجاوز إشكالية عميقة مثل هذه لابد من احترام النصوص، والبحث عن خصائصها الذاتية في هدي الخصائص العامة .ويتركّب العالم المتخيّل لنص"مرايا ساحلية" من تداخل ثلاث دوائر تتوسع تدريجيا منذ بداية النص إلى نهايته، والراوي هو وحده الذي يعرض علينا تلك الدوائر على التعاقب. تتكون الدائرة الأولى من شخصيات مهمّشة تركت أثرها في شخصية الراوي،ويزيد عددها على ثلاثين شخصية لا توجد بينها تقريبا شخصية سوية بالمعنى العام لهذه الكلمة،ومن أمثلتها المجذوب، والمتسوّل، والغامض، والدلاّل، والمتخلّف، والكذّاب، والمشلول،

والمجنون،والمهرب، والأعسر ...الخ ومن بينها شخصيات غريبة عن المكان تمر تاركة بصمة لا تمحى فيه، مثل:راجا الهندي، واستيفن لوال، وشيتا الحبشية، وفهمي قرياقوس اليوناني من سالونيك، وجانيّ الإلكتروني فضلا عن نماذج مشوّهة يتقصّد الراوي إظهار عيوبها الخلقية والجسمانية، الأمر الذي يظهر أن العالم المتخيّل للنص كان مشبعا بنماذج غير سوية، إنها تتراوح بين الجنون والعته والتهميش والكذب، فيختار الراوي لكل شخصية حكايتها الدالة على التسمية،ثم يمضي متعجلا إلى غيرها .

ولو تم استثمار القيمة الرمزية لشخصيات مثل هذه، وأشبعت سرديا لكان النص قد اشتبك فعليا مع نماذج غنية في انتماءاتها الثقافية والعرقية والدينية، ويمكن تفسير ذلك بأن المكان قد حال دون ذلك،فهو مدينة ساحلية يمر بها كل يوم عدد من النماذج،وسرعان ما يختفون لا يلوون على شيء سوى الذكرى المرتسمة في ذ هن الراوي الذي يستهيم عشقا بها.ومن المؤكد أن بعض تلك النماذج تنطوي على حكايات لا تنسى فعلا مثل:حكاية آدم كذب الذي يثري بكذبة واحدة يردّدها طوال ثلاثين سنة للأجيال المتعاقبة دون ملل أو خجل، مع أن الجميع يعرفون أنها حكاية كاذبة،ومؤداها أنه بحاجة إلى قليل من المال من أجل شراء تذكرة العودة إلى أهله"لقد حصد آدم من تلك القصة المرتبكة ثروة تكفي لشراء القطار بركابه وربما هيئة السكة الحديدية بكاملها" وحكاية ود جضل اللص الذي ينتهي إلى معتقل سياسي،وحكاية سعد روميو، وحكاية جنّي الحضرمي الذي يصطحب الراوي أول مرة لحضور حفلة زار ونماذج أخرى تنوء بحكاياتها كقدر لامناص منه أما الدائرة الثانية فهي الأمكنة الضيقة التي يرتادها الراوي بكثير من الاستحياء،ويعرّف بها تعريفا سريعا،مثل:ستوديو العروسة،ومقهى رامونا،وحانة يني الإغريقي، ودكان مدني للأحذية،ومكتبة عكاشة وهي أماكن تتصل بحكايات تمكث قابعة في ذاكرة الراوي وأخيرا الدائرة الثالثة، وهي الأماكن العامة كالمدرسة،والشارع،والحي ومن الملاحظ أن ترتيبها يرد بالتعاقب الذي أوردناه بما يكشف أن التأثير يبدأ من الأشخاص، فالأماكن التي تتصف بخصوصية من نوع ما، وصولا إلى العوالم المفتوحة التي تمثل ساحات عامة للنشاط والتفاعل الاجتماعي، لكن النص عند هذه النقطة ينتهي.

لو نظرنا إلى هذه السيرة الروائية من زاوية بناء الأحداث لوجدنا أنه بناء متتابع ؛ فالوقائع تسترسل متعاقبة،زمنها خطّي يبدأ من نقطة وينتهي عند أخرى، فلا تتداخل الوقائع فيما بينها، إنها تعرض من منظور الراوي طبقا للنسق الذي تحدث فيه في الواقع، وهذا نسق تقليدي ثبّتت ركائزه الرواية التي أرادت أن تلعب دور التاريخ، وكما أكدنا من قبل فالراوي ينطلق من فرضية كونه شاهدا على الأحداث،ولذلك فإنه يعرض تلك الأحداث على المتلقّي متعاقبة، وبما أن المكان هو الفضاء المؤطّر

لتلك الأحداث فقد تم التركيز عليه كمجال للحركة ولمرور الشخصيات، و لم يعن الراوي بتفصيل معالمه وهكذا فان العناصر الفنية المكونة للنص(الشخصيات+الأحداث+الزمان+المكان) لم تتفاعل بحسب الطرق الشائعة في السرد الكلاسيكي،ومن ذلك فليس ثمة ذروة في الأحداث،وليس هنالك صراع وعقدة وتدرّج ونهاية منطقية، فبكل ذلك استبدل النص بنية سردية من نوع أخر،قوامها العرض المحايد لعالم تشكّل من تضافر الذاكرة والمخيّلة(الذاكرة أنتجت الجزء السيري في النص، والمخيلة أنتجت الجزء الروائي فيه)وقد اقتضى ذلك إعادة توظيف لهذه العناصر الفنية بما يخدم حاجة النص إنها بنية مفتوحة قابلة للاستنطاق والتأويل بحسب القراءة النقدية ونوع مقاربتها للنص، ونراها تشترك مع نصوص السيرة الروائية العربية الأخرى في تأسيس نوع سردي جديد نحسب أنه سيستأثر بالاهتمام في المستقبل، ذلك أن التخيّل السردي أصبح أكثر ميلا لدمج الأبعاد الذاتية للأحداث بالأبعاد المتخيلة .

4.استنتاجات وآفاق

في السيرة الروائية تظهر الذات الفردية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والمكوّنات السردية تتصل بتلك الذات، ومع أن درجات الاتصال تتباين بين نص وآخر،فإنه لا يمكن الحديث عن انفصالالكامل، إن أقصى ما يندرج تحت مقولة الانفصال، هو"الأصداء"التي يقترحها نجيب محفوظ، قاصداً بذلك أن العلاقات بين الذات ومكونات النص تترتب على نحو غير مباشر،على أنه هنا يظهر فعل التخيل، فتقع مزاوجة إبداعية بين الواقعي والتخيلي، وتؤدي الصياغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دوراً أساسياً في إضفاء طابع فني على العلاقة المذكورة،إن ذلك الانفصال الرمزي تقرره اختيارات الراوي-المؤلف الذي يبدي أحياناً رغبة واضحة في التنكر وراء اسم ما،أو يتغافل عمداً عن ذكر اسمه الصريح مكتفيا بضمير"الأنا"بيد أن ذلك لا يطّرد، فكثير من النصوص تحرص على إشهار الاسم الحقيقي للراوي الذي هو الشخصية والمؤلف،ويبدو أن استراتيجية إظهار الاسم الصريح وإخفائه، تترتب في ضوء علاقات المؤلف بنصه من جهة وعلاقاته بمحيطه الخارجي من جهة أخرى. فكلّما كان حرص المؤلف واضحاً في إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته كانت رغبته لا تخفى في التصريح باسمه، وما أن يرغب-لأسباب خاصة به-في التمويه إلا ويلجأ إلى إشارات رمزية تحيل عليه، يكون ضمير المتكلم، بقدرته الإيهامية العالية في السرد،الواسطة بين الوقائع النصية والتاريخية،ينوب هذا الضمير عن لسان المؤلف، والحديث بالنيابة مظهر أساسي من مظاهر السرد في السيرة الروائية، وفي المرحلة الثالثة من الإبعاد والتخفي والتضليل والتنكر يظهر المؤلف تحت أقنعة

أخرى، الضمائر الغائبة، أو المخاطبة، أو الشخصيات التي تحمل أسماء محددة، وفي كل ذلــك تنــوع كيفيات بناء المادة النصية،مرة تخضع لترتيب متتابع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتــدريج، يظهر ذلك في "الخبز الحافي" و"الشطار"و "بقايا صور"و" نساء على أجنحة الحلم". ومرة يصــار إلى تمزيق نظام التتابع، واستبداله بنظام التداخل كما يتجلى الأمر في "أصداء السيرة الذاتية"و"بيضة النعامة" و"خطوط الطول..خطوط العرض"و"خلسات الكرى"و"الحب في المنفى". هذان النظامان يتــداخلان ويُوظَّفان بدرجة أو بأخرى في بعض السير الروائية الأخرى.

وكما تبين لنا فأن السيرة الروائية تحتفي بالجسد،وتشغل به بوصفه عنصراً مهيمناً يحتــاج إلى الاكتشاف المتواصل، يصار غالباً إلى الإفصاح عما يواجهه الجسد من إخفاقات وانكسارات وعطالة، وحينما يتاح له أن يعبر عن خلجاته وتطلعاته،فإنه ينغمر في اللذة والمتعة،كتعويض عن خفض قيمته،في ثقافة تقصي ملذاته وراء الحجب السرية، وتستبعده، وتفرض عليه أن يمارس أفعاله في منأى عن العيون. الاحتفاء بالجسد نوع من المعارضة الصريحة لجملة التواطؤات الثقافية والأخلاقية الفاعلة في المجتمــع، يظهر هذا في "الخبز الحافي"و"الشطار"و"بيضة النعامة"و"خطوط الطول..خطوط العرض"ويظهر ولكن بتنوع ينطوي على نوع من المواربة،في "خلسات الكرى"و"الحب في المنفى"و"مرايا ساحلية". أمــا في "أصداء السيرة الذاتية" و "بقايا صور"فلا يستأثر الجسد بالاهتمام.الجسد كائن مجهول لا يراد البحث عن هويته ومشكلته، في نصوص شكري ومسعد و الربيعي، تتمحور الأحداث حول سيرة الجسد،يراد له أن ينتزع شرعيته و حضوره، فيكون موضوعاً للبحث والاكتشاف، وأحيانا الإشهار والمباهاة أمــا محفوظ ومينة فهما أكثر اتصالاً بموروث السيرة الذاتية العربية القديمة الذي يعنى برحلة التكون وتشكيل المنظورات الفكرية، إذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية(17).

هذان الموقفان من الجسد يخفيان رؤيتين، ويتصلان بأصلين،فالأدب السردي في الثقافة العربيــة لعب وبراعة على ثنائية التخفي والتستر من جهة،والتصريح والكشف من جهة ثانية،على أن حريــة الجسد،في بعض نصوص السير الروائية تترافق مع الكتابة،يصبح الجنس نوعاً من الكتابة على جســد الآخر، فالحب والكتابة فعلان ينتهكان منظومة القيم عند شكري ومسعد، فتكون الطبيعة البكر مكاناً مناسباً لكليهما،وذلك نوع من هجاء ثقافة مخرومة في متنها،ولكن هذا لا يطّرد دائماً إنما يحرص على التنوع،ففي نص آخر، لا يخفي صلته بكل من السيرة والرواية،يقوم عبده وازن في"حديقة الحواس"(18) بمغامرة مضادة:الحب والكتابة فعلان محرمان يتمان بسرية في غرف مظلمة رطبة معزولة. وفيما يهرب

شكري ومسعد إلى الطبيعة،في هجاء لا يخفى لثقافة استعبادية،يحتج عبده وازن مختفيا في غرف منسية وسط فضاء سوداوي مغلق ومتأزم وعبثي.كل يحتج بأسلوبه.

وتثير مشكلة ترتيب المادة السردية وطرائق عرضها، وكيفيات ظهورها،وموقع الراوي في النص وعلاقته بالأحداث ودرجة إحالته على المؤلف الحقيقي، وتوظيف الوثائق الذاتية والتاريخية كالمذكرات والملاحظات والانطباعات واليوميات والمستندات الشخصية،موضوعاً هاماً يتعلق بالانتماء النوعي للسيرة الروائية، ولقد أشرنا من قبل إلى أن السيرة الروائية تهجين سردي، وظّف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية،على أن عملية التهجين ما زالت في طورها الأول،ذلك أن النصوص التي وقفنا عليها، لم تزل غامضة الانتماء والهوية، وباستثناء الجزء الأول من سيرة محمد شكري الروائية "الخبز الحافي" و"مرايا ساحلية" وقد ورد فيهما تأكيد على أنهما "سيرة" فإن معظم النصوص الأخرى التي كانت موضوعا للتحليل نشرت على أنها روايات،وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية أنها روايات،بما في ذلك الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري "الشطار"، ومع أن هنالك إشارات لا تقبل اللبس في المقدمات التي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في تضاعيف المتون،بأن نصوصهم ليست روايات محضة، فإن البحث عن تسمية،وكل ما يولده من مشكلات لم يدفع إلى الأمام موضوع الاتفاق على مصطلح معبر عن الطبيعة التركيبية لهذه النصوص،وينبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأنواع الأدبية،ذلك أن الممارسات النصية تظهر أولاً،وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي تكون عليه وقبل وضوح القواعد العامة وثباتها النسبي،وما أن تتكاثر النصوص إلا وتندرج ضمن نوع جديد، ينتظم تحت إطار تسمية تشير إلى ذلك النوع،والمصطلح المركب"سيرة روائية" يؤدي وظائف، ويحل جانباً من مشكلات النوع السردي الجديد،ويقرر درجة الصلة مع الموارد التي تحدّر منها، إنه فيما يخص أمر الوظيفة، يدمج بين الوثائقي والتخيلي،ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهن نفسه بانتماء محدّد إلى أي منهما. وإنه فيما يتصل بإشكالية النوع يحيل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات منجزة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخهما، وأخيراً فيما يتعلق بالأصول فإن المصطلح،يربط هذه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفوعة إلى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب.

الهوامش

1- جمال الغيطاني :خلسات الكرى

2- عبد الرحمن مجيد الربيعي،خطوط الطول ..خطوط العرض،تونس،درا المعارف ، 1993 .

2-.بهاء طاهر ،الحب في المنفى ، القاهرة ، دار الهلال 1995 .
4.فاطمة المرنيسي،الخوف من الحداثة:الإسلام والديمقراطية،ترجمة محمد دبيّات، دمشق،دار الباحث، 1994.
5.فاطمة المرنيسي،الحريم السياسي:النبي والنساء،ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق ،دار الحصاد،1993.
6.فاطمة المرنيسي،سلطانات منسيات،ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل،المركز الثقافي العربي،2000
7.فاطمة المرنيسي،هل أنتم محصنون ضد الحريم،ترجمة نهلة بيضون،بيروت،المركز الثقافي العربي، 2000.
8.فاطمة المرنيسي،نساء على أجنحة الحلم،ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل،بيروت،المركز الثقافي ، 1998
9.م.ن.ص 255
10.م.ن.ص 255
11.م.ن.ص 114
12.م.ن.ص 114-115
1213.أمير تاج السر،مرايا ساحلية:سيرة مبكرة:المركز الثقافي العربي،بيروت،2000
14.م.ن ص113
15.م.ن.ص 117
16. عبد الله إبراهيم ،السردية العربية ،بيروت،المركز الثقافي العربي ، 1992 ص 136 .
17. عبده وازن،حديقة الحواس،بيروت ، دار الجديد ، 1993 .





دراسات

السيرة الروائية

اشكالية النوع والتهجين السردي

عبدالله ابراهيم *

١ – اشكالية النوع والتهجين السردي

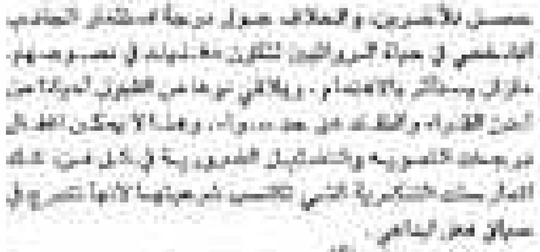
السيرة الروائية ممارسة ابداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين: السيرة والرواية. لا يقصد بالتهجين معنى سلبيا ، إنما التركيب الذي يستمد عناصره، من مرجعيات معروفة، واعادة صوغها وفق قواعد مغايرة، في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي «السيرة الروائية». لا يفارق الراوي مرويه ،لا يجافيه، لا يتنكر له إنما يتماهى معه يصوغه، ويعيد انتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة.

والسيرة الروائية هي «نوع» من السرد الكثيف الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي ، يكون الروائي مصدرا لتخيلات الراوي، الكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يشرح ، ويعاد تركيبه، التجربة الذاتية تشحن بالتخيل ، توفر هذه الممارسة الابداعية حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية للروائي، واعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكل وجوهها، دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة ، ولا الانقطاع التخييلي عنها، وبشكل من الاشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر ، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية، هنالك باستمرار خرق لتجربة الروائي الذاتية ، اذ يمارس الاغواء فعله دون مواربة، في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر. ان صيغ الوعظ والاستعلاء والنبذ والاستبعاد والخفض لا تجد لها مستندات تمنحها الشرعية . ولا توفر امكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها. اذ كل شيء يستمد أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بالذات الخاصة بالروائي، فرؤيته تشع دائما فتضفي على الآخرين أهمية ، ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدار ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية واحد: الروائي الذي يصبح محورا مركزيا في النص.

يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الاشارة الى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصاغة صوغا فنيا مخصوصا يناسب متطلبات السرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية ، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعا للسرد الا ويعاد انتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبدا عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص ، هنالك تداخلات كثيرة، فالوسيط وهو السرد هنا، يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد، اننا يمكن أن نحيل على وقائع خارج نصية استنادا الى الاشارات المعترف بها كالتواريخ والوثائق والأحداث، لكن تلك الوقائع كيفت وانتجت ، لتكون عناصر في نظام مغاير، مع أنها مازالت توحي اذا قرئت في ضوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع، ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تتجه الى البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عنصرا في تكوين فني آخر، إنما يظهر الاهتمام

* أستاذ جامعي من العراق.





البنفسجي الى الأحمر. ففي الرقعة الأولى البنفسجية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية الأديب فيها حضورا ضعيفا جدا وهي ما يصطلح عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك «الفرسان الثلاثة» و«الحرب والسلم» وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب، بعدا يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه، ومثال ذلك «أوجيني غرانده» وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة ، تكون الشخصية المركزية هنا صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، وهنا يمكن ادراج رواية «مدام بوفاري» ، بدلالة تأكيد فلوبير بأنه هي. ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم ، وتصلح رواية «اعترافات فتى العصر» نموذجا يبرهن على هذا الشكل من أشكال الرواية، وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية وهي لا تنتسب الى الرواية، انما تنتسب الى السيرة الذاتية ، وان شابها لا محالة قسط من الخيال الكبير ، كما يلاحظ في كتابات «رستيف» و«بانيول» و«لامارتين» . أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسما مستعارا. كما عمل «اناتول فرانس» في رباعيته «نوزيار» وأخيرا في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها وتتطرق الى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كتابها . وأمثلتها كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من «قصص الحياة».

يمكن اعادة صوغ رقع الألوان المتدرجة التي رمز بها «ماي» الى مسار التعبير السردي من الروايات التاريخية اذ تتوافر درجة الموضوعية بعيدا عن ذات المؤلف وصولا الى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء ، بواسطة الشكل الآتي:

يلاحظ أن مسار التدرج المتجه من اليمين الى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من العناصر، فاتباع المسار من بدايته الى نهايته يكشف تضاؤلا لا يخفى للخواص الموضوعية وحضورا متدرجا للخصائص الذاتية التي تبلغ أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها وكل ما يتصل به من أفعال ويتساوق مع كل ذلك استبعاد متدرج لأساليب السرد غير المباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكاتبة بوصفها المركز الذي تتبلور حوله الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة. الى ذلك يلاحظ أن مفاصل التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الزرقاء والخضراء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء، ففي الأولى مازالت الرواية هي النوع المهيمن وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر «السيرة الذاتية الروائية». أي السيرة التي تستعير كثيرا من مستلزمات الرواية.

تستمد «السيرة الروائية» عناصرها اذن من «الرواية» ومن «السيرة الذاتية». انها تنحت وجودها مجازيا بينهما، ولكن لنقف قبل كل شيء على ما يميز كلا منهما.

يرى فيليب لوجون بان السيرة الذاتية سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص. وذلك حينما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخه الشخصي [٤]. ويضيف انه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وذلك يتحقق إما بصورة ضمنية وذلك بالتصريح الواضح ان النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول والشكل الثاني أن يتقدم الراوي بجملة التزامات للقارىء بأنه سيتصرف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيده أي شك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما فيه ـ وهذا أهم ركن ـ أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما الطريقتان للتطابق ، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معا. وهذه البراهين تكون كافية لابرام عقد بين القارىء والنص يثبت بأن ما يقرأه القارىء هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجون «ميثاق السيرة الذاتية». وبازاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الاعلان عن «الميثاق الروائي» . أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القارىء ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية،وهنا يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق،

اللون ⟵	البنفسجي	النيلي	الأزرق	الأخضر	الأصفر	البرتقالي	الأحمر
نوع الكتابة ⟵	الروايات التاريخية	روايات الشخصية المركزية	روايات السيرة بضمير الغائب	روايات السيرة بضمير المتكلم	السيرة الذاتية الروائية	السيرة الذاتية باسم مستعار	السيرة الذاتية باسم صريح

اولهما اعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما التصريح بالتخيل، وغالبا ما يكون ذلك من خلال مصطلح «رواية» الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلا. (٥).

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع ، من ناحية عامة يصح الحديث عن نوع من التوازي الذي لا يتنكر للتداخل ولا يرفضه ، ولا يعده إثما، هنالك في كل أثر أدبي سردي درجة من حضور العنصر الذاتي ، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تم على مستوى الصيغة والاسلوب أو تم على مستوى مكونات المتن السردي، ولكن من المفيد التقيد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية،دون القول بالتعارض، فلتكن السيرة الذاتية «خبرا» بالمعنى البلاغي، بما يفهم امكانية التدقيق فيما وراء النص، ولتكن الرواية نوعا من «الانشاء» بالمعنى نفسه. إن الامكانية المنطقية لدمجهما تفضي الى دمج «الخبر» بـ«الانشاء» وانتاج نص خبر ـ انشائي ، هو «السيرة الروائية».

٣ - الرواية العربية واستثمار التجربة الذاتية

نشأت الرواية العربية الحديثة في محضن التجارب الذاتية ، سواء أكانت تلك التجارب وقائع واحداثا، أم سيرا وتاريخا شخصيا، أم تأملات ومواقف فكرية، ومن الطبيعي ان تدمج هذه المعطيات لحظة التشكيل السردي بالتخيل الروائي الذي هو شرط لازم لأي انشاء يندرج ضمن النوع الروائي، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتسب مشروعيته النقدية الا اذا أخذنا في الاعتبار أن «التجارب الذاتية» بكل تنوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم متخيل شامل، وتوظف حينما يعاد انتاجها طبقا لمقتضيات ذلك العالم وحاجاته الفنية، فالمادة الذاتية تندمج في المادة التخيلية مشكلة المتن الذي يؤلف نسيج العمل الروائي، ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي لا يتقبل أحيانا كل اجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بما يشكل نوعا من السرد الكثيف الذي يفصل نسبيا بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قناعا للروائي، ولكنه قناع يفضح أكثر مما يخفي، ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلا، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية ، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي فتنهار الحواجز بين الروائي والراوي، فتطفو على السطح نبذ من تجارب الروائيين ، وشذرات من أفكارهم ، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور ، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها، ومن الطبيعي أن تتباين درجات الافادة من تلك التجارب بين روائي وآخر ، ففي رواية «زينب» لهيكل، التي كانت منذ مطلع القرن العشرين مثار جدل واسع ومتنوع في كل بحث يعنى بقضية الريادة في تاريخ الرواية العربية، ولا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية «حامد» وهيكل المؤلف الشاب آنذاك ، وبخاصة التأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد، وتعوم فوق الأحداث، وتوافق منظور هيكل الفكري، على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالمماثلة بين ابراهيم المازني وبطل روايته «ابراهيم الكاتب» كانت مثار تشخيص من النقد ، وبعدها بسنوات قليلة أعاد طه حسين جانبا من تجربته في «أديب» ، في عمل مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استخدمه في «الأيام» وسرعان ما اقحم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقليل، المكون السيري كمادة في أعماله الروائية، كما هو الأمر في «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف». ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الاعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري يتغلغل، ويبرز أحيانا، في «الثلاثية» و«أولاد حارتنا» و«اللص والكلاب» و«ثرثرة فوق النيل» و«حب تحت المطر»، ويفصح عن نفسه كمحصلة للتجربة الابداعية والذاتية في «أصداء السيرة الذاتية». وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم محاور لرواياتهم قضية تتصل بتكونهم وانتماءاتهم ومعاناتهم ومنافيهم، واختلفت بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإنها شكلت خلفيات لا يمكن اختزالها بأي معنى من المعاني لدى : جبرا ابراهيم جبرا في «صيادون في شارع ضيق» و«البحث عن وليد مسعود»،وسهيل ادريس في «الحي اللاتيني» وصنع الله ابراهيم في «تلك الرائحة»، و«نجمة أغسطس» وغالب هلسا في «الروائيين» و«سلطانة» وعبدالرحمن الربيعي في «الوشم». وادوار الخراط في «يابنات اسكندرية» ، ولا يمكن اخفاء تلك الانساغ في روايات الطيب صالح وابراهيم الكوني وفؤاد التكرلي وأحمد ابراهيم الفقيه والطاهر وطار وسليم بركات واسماعيل فهد اسماعيل وبهاء طاهر وعبدالرحمن منيف وغيرهم. وتكشف هذه اللائحة التي تعرض جانبا من جهود الروائيين العرب، بهدف التمثيل وليس الاحصاء والتدقيق ، ان المكون الذاتي مارس حضورا «فاعلا» في المادة الروائية، وان ذلك المكون ظل يزداد حضورا وبروزا مع التطورالتاريخي والفني للرواية العربية، الأمر الذي أدى الى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة ، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، آخذين بالاعتبار الخصائص السردية لهذين النوعين الادبيين، هذه المساحة أُستنبت فيها ضرب جديد من

الممارسة الكتابية، ممارسة كتابية مهجنة من مصدرين أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية. وهذا التهجين الذي ركبت عناصره بنجاح ، استأثر باهتمام بعض الروائيين العرب، فمازجوا ونوعوا بين المكونات الذاتية والمكونات التخيلية، فأثمرت الملاقحة كتابة جديدة، هي «السيرة الروائية» التي نحاول فيما يأتي الوقوف على بعض نماذجها، في محاولة لالتماس خصائصها السردية والنوعية.

٤ - سيرة الجسد : الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في القسمين اللذين نشرا من سيرته «الخبز الحافي» (٦) و«الشطار» (٧). استكشاف مرحلة من تكونه الجسدي والفكري، ويبدو الانهمام في الأول طاغيا،فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد تطمسها هيمنة الجسد الذي يشكل مكونا مركزيا في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مزدوجة: انه من جهة يتابع تكونه الجسدي، ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وتضاريسه ، وتمارس اللغة لعبة استرجاع ذكية، فهي تستحضر وقائع مضت لكنها تعيد انتاجها وكأنها تقع الآن، وهذه اللعبة لا تخفي أمر الاسترجاع ، فوعي محمد شكري المؤلف فيها لا يتطابق مع وعيه حينما عاشها طفلا وشابا ورجلا، وهذا لا يستبعد المهارة التي بها تمت عملية الاسترجاع الى درجة يظهر التماهي كبيرا بين ما هو عليه الآن وما كان ، وهذه الحركة المكوكية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الاسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية - الحوارية في اضفاء بعد روائي على سيرته. فيظهر من جهة وثائقية أكثر طموحا من سيرة مباشرة وأقل تطلعا من رواية، ذلك انه يستثمر تقنيات السيرة الذاتية والرواية، ولعل ما يلاحظ أن درجة التخيل تؤدي وظيفة فنية لصالح الجانب الوثائقي السيري، مع انها مستعارة لتؤدي وظيفة مضادة. فالمشاهد المصاغة صوغا روائيا تعمق الاحساس لدى القاريء بواقعية الحدث لأنها تركز على التفاصيل الجزئية والدقيقة في المشهد السردي ، يمارس التخيل وظيفة تقرير الأشياء بدل الايحاء بها، ومع أن المؤلف يبدي حرصا لا يخفى في تضاعيف النص بتاريخية تجربته، ولكنه لا يقع ضحية اغواء التوثيق، ان التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكونا فنيا مزج بأصل واقعي تدخل فيه المؤلف، فأخضعه لسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط التخيلي الذي يظهر فيه، ومع ان الارتباك في تسمية النص ظهر واضحا في القسمين ، إذ الأول وصف بأنه «سيرة ذاتية روائية» والثاني «رواية» . فإن تكرار الاشارة الى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من توافر للجانب التخيلي ، على أن ذلك لا يلغي العنصر السيري في النص الذي هو المدار الأساسي فيه، وأثره في اعطاء صورة مقربة عن الأحداث.



لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عرفه في طفولته ، وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة ، وهو يستعين بالتخيل لتقريب الصورة التي كان قد رآها. وهو يشير الى ذلك في «الشطار» ، فما إن يزوره المستشرق الياباني «نوتاهارا» الذي يعمل على ترجمة «الخبز الحافي» عام ١٩٩٥ إلاويطلب اليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في «الخبز الحافي» ، ويقوده شكري من تطوان باتجاه طنجة، وأول ما يشاهدان «الصهريج» الذي وصفه في «الخبز الحافي» . وهنا يفاجأ الياباني قائلا «في كتابك تصف هذا الصهريج، وما حوله بكثير من الجمال، مع أنه ليس كذلك، ولا يدل على أنه كان جميلا» وكان رد شكري «هذه هي مهمة الفن: أن نجمل الحياة في أقبح صورها. ان هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلا ولابد لي من أن استعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل، ثم إنني كنت بعيدا عنه زمنيا، ومكانيا، عندما وصفته» (٨). رؤية الصهريج من قبل شكري كانت في الاربعينات من القرن العشرين، وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب «الخبز الحافي» ، ويرافق الياباني لرؤية الصهريج في عام ١٩٩٥

وهو يكتب «الشطار».الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثيرا على ذلك . فهو يعيد انتاج حياته وتجاربه ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة تشكلها.

إن سيرة شكري الروائية تحتفي بالتشرد، وتدمج أحزانه بأفراحه، وتظهر الذات كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة ، تلتف وتدور ولكنها تتقدم ، تخترق الزمان أحيانا، إذ تسبقه ، ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مساره الخطي، والنص يخرق بصراحته القاسية كل ضروب المواربة والتقنع، ويطعن التصورات السائدة عن التكون الذاتي للفرد، تلك التصورات التي تختزله في الغالب الى مكون شفاف وأثيري، وفي تضاعيف الأحداث التي يكون مدارها الراوي ــ الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي تتحرك فيه الشخصية الرئيسية شخصية المؤلف. وهو ينقب ، متسلحا بالرغبة الساخرة ولذة الاكتشاف، في الطبقات المنسية والمهملة والمسكوت عنها في تاريخ حياته وجسده وعلاقاته الاجتماعية، على أن الفكاهة المرة، والنقد الجذري التهكمي ، لم يكونا حكرا على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها.

إنما في «بيضة النعامة»[9] ينجز رؤوف مسعد سيرة روائية انتهاكية، ثمة افعال انتهاكية تنتظم النص من أوله، إذ يفتتح بممارسة جنسية شاذة تدل على انتهاك عرف أخلاقي، ويختتم بمشهد العودة الى الطبيعة في بكارتها الأولى، وهو انتهاك للثقافة. وبين الافتتاح والختام، يكون نص «بيضة النعامة» نفسه في تعارض بنائي وأسلوبي ودلالي مع قواعد النوع الروائي النوع السيري، لكنه ينتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهشيم متقصد للبناء التقليدي، ومساراته الزمنية والمكانية، ولطرائق السرد الشائعة التي تحل محلها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسيرة والمدونات الذاتية والتجارب والاسفار والرحلات، وكل هذه المكونات تندرج في النص بلا نظام، لكنها تضفي عليه تنوعا باهرا، فالتقدم والارتداد وقوةالاستكشاف، والانعطافات الحسية، والعلاقات الجنسية التي تعرض بلا مواربة، تتناثر هنا وهناك،وجميعها أفعال انتهاكية جريئة ، يعاد انتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية، وانجزت ذاتها في الزمان، ولم يعد الخداع ممكنا في عرضها طبقا لشروط الاعراف الاجتماعية. ويحوم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تخيلا متصلا بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله الملهم في نظم كل الأحداث والوقائع، فالجسد الذي يمارس الاكتشاف أو ينتظره يفضح التواطؤ الأخلاقي حوله، ويطمح الى حرية لا خداع فيها، يريد الجسد ان ينتهك العبودية المفروضة عليه، وكل الأطر والحواجز التي تؤطره وتحتجزه وتختزله الى عورة،والنص سعيا لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يتحرج من الاقتراب الى حالة الجسد الانسانية، فيهمشه الى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية وهنالك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يتركز نص «بيضة النعامة» حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد ، التي تعرض بلا ادعاء ولا غواية ايديولوجية ، يريد المؤلف ان يبحث في مشكلة الجسد، وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره ميهمنا منذ الطفولة، فالمنفى، فالسجون، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للاعراف القائمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك، والى ذلك يشير المؤلف بوضوح في تصدير الكتاب، حينما يسخر قائلا انه يقترف خطيئة اخراج هذا النص الى الوجود، الذي قد يضعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتباره «كتابة ابداعية ايروتيكية»[10].

يتوحد الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف ، فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثا عن الطبيعة الغامضة والمتموجة والوعرة للجسد، الى درجة يمكن تجاوزا القول فيها أن «بيضة النعامة» ، سيرة جسد. تتضاءل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد وتظهر ممارساته المثلية أو السوية بوصفها جزءا من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة حرج، اذ لا خوف ولا مواربة. والنص يطور تمجيدا متصاعدا لمبدأ اللذة، وتبجيلا للمتعة، وهو لا يخوض جدلا حول ذلك، ولا يعرض حججا. انما ينهمك بالفعل الجسدي، وكأن الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها ، ولهذا فالنص لا يوقر الذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر لثقافة اجتماعية ترسبت فيها ضغوط قاهرة وقامعة ، يتفكه بسخرية من ذلك، اذ يطرح فعل الجسد في عنفوانه المتنوع.

يقترح النص حلا لمشكلة الجسد وهو الطبيعة. وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الكنسية التي لها منظورها الخاص لتلك المشكلة، وهكذا يعلن الجسد تمرده على «ثقافة الكنيسة» وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها، هذا الأمر يحتاج الى انتهاك مستمر يواظب النص على الاعلاء من شأنه، وما ان يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، إلا ويجد نفسه في نزاع مع أسرة الثقافة التقليدية، ومهما تنوعت التجارب وتعددت، فالحلم يقوده في نهاية المطاف الى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمر في تضاعيفها اقصاء للجسد، وهنالك في جبل اسمه امرأة ، يقال له «جبل مره» تقوده الفتيات، عذراوات الطبيعة،

الى الدرب الذي كان قد ضيعه، وعلى سفح ذلك الجبل يمارس فعله الانساني :الحب والكتابة.

هاتان السيرتان الروائيتان، يمكن النظر إليهما، بوصفهما نصين ينتهكان فعلا العرف الموروث الذي يرى في وصف التجربة الذاتية قضية اعتبارية تتصل بفعل رمزي وهو استرجاع تكون الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت عليه الذات في رحلة تدرجها الزمني، وذلك ما سنقف عليه في الفقرة الآتية استنادا الى نجيب محفوظ وحنا مينة.

٥ - الأصداء الذاتية وبقايا الصور:

في «أصداء السيرة الذاتية» [١١] يقترح نجيب محفوظ نمطا جديدا من الكتابة السيرية، لا يستجيب لقواعد الفن المعهودة، يغيب التدرج التاريخي، ويختفي البعد الذاتي الذي تمثله تقليديا في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية، وتتناثر عناصر السياق الذي ينتظم والوقائع والأحداث، وذلك يفضي الى تشظي مكونات التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشظي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد، ومع أن العنوان «أصداء السيرة الذاتية» يدفع القارىء الى اصطناع أفق انتظار خاص بأنه سيتعرف الى نبذ من التجارب والمواقف والآراء المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنوان وتوجيهاته وجملة الاشارات التي يتضمنها النص، الى درجة يصعب فيها اختراق الحجب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك أنه شأنه هنا شأنه في كثير من رواياته وقصصه القصيرة، يلجأ الى المواربة والترميز والايحاء، ولا يميل الى التقرير والاحالة، ومعلوم ان شحن التخيل، والتعمية على البعد الذاتي ــ الوقائعي يبعد فن السيرة الذاتية عن أهم قواعده، وهي استثمار تجربة شخص ما ـ وعرضها سرديا ،وهنا ينبغي التريث ازاء كلمة «أصداء» الواردة في العنوان، فوظيفتها مزدوجة ، اذ هي من جهة أولى تخفف من درجة التصريح، بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية، ولكن هذا لا يعني أنها لا توحي بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية فإنها تمارس فصلا رمزيا بين ما يمكن توقعه من أحداث مباشرة وأخرى غير مباشرة ، وفي الأخير فإن ما ينتظره القارىء هو «أصداء» لوقائع ، وليس الوقائع ذاتها. وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثا من الدرجة الثانية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على احداث الدرجة الأولى ، انه مهموم بأصداء تلك الأحداث، وهذا الاختيار غاية في الأهمية لأنه يبذر تنازعا وتعارضا داخل النسيج الدلالي للنص، فالوجه الأول لذلك التعارض يتجه الى أن النص متصل بوقائع حياة المؤلف، وعليه فللقارىء كامل الحق في تلقي النص باعتباره سيرة ذاتية غير مباشرة انما جملة أصداء، والوجه الثاني يتجه الى دفع النص الى مضمار التخيل الروائي الذي لنجيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه.

إنه نص «أصداء السيرة» يتغذى من هذه التعارضات الدلالية، وينطلق بوصفه نصا سرديا في مجاز خيالي ذاتي خصب، ان كلا من التجربة والتخيل تزودان النص بإمكانات ايحائية كثيرة ، لأن التنافذ فيه مفتوح على مغذيين أساسيين هما السيرة الذاتية والتخيل الروائي، وعلى هذا فإن مصطلح السيرة الروائية» ينطبق عليه، ويعبر عن سلسلة الامشاج التي يتركب منها.

يتكون متن النص من ٢٢٥ فقرة مرقمة، ولا تخضع تلك الفقرات الى علاقات سردية أو منطقية أو سببية ، انما يأتي تنفيذها دون ترتيب، بحيث إن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المناخ التأملي التجريدي سيكون حاضنا يحل محل السياق المتدرج. وبسبب كل هذا نفضل ان نصطلح على تلك الفقرات بـ«الشذرات» مستحضرين في الذهن «الشذرات الفلسفية» التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في العصور القديمة. فتلك الشذرات كانت في غالبها تأملات فكرية تأخذ أحيانا شكلا عمليا محسوسا ، وأحيانا شكلا تجريديا مطلقا، ومن خلالها تبث جملة من الآراء والمواقف والانطباعات والتجارب والرؤى. وواقع الحال فإن «شذرات» نجيب محفوظ تتضمن كل هذا، وربما يكون الانتقال المتدرج من الحسي الملموس الى المجرد، هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص. فالشذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص، تلمح الى طفولة المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجح أن الاشارة تتصل بثورة ١٩١٩ في مصر التي بالمقارنة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي يرجح أن المؤلف يقصده في استهلال النص. وما إن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي ، لكن دون التعالي على الأحداث الملموسة التي منها ذكريات متقطعة عن زيارات عائلية ولقاءات وحوارات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية. وكلما تقدمنا في قراءة الشذرات تزداد شحنة التجريد، وفي الشذرة العاشرة يرد على لسان الحكيم -وهو صديق الراوي - قوله «ما الحب الا تدريب ينتفع به ذوو الحظ من الواصلين». وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم «قسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان». ويغيب الحكيم، فيما يكون السرد مباشرا بضمير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هنا وهناك ، الا أن الشذرة رقم (١٢٠) تحمل عنوانا لافتا للنظر «عبد ربه التائه» . وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المائة الباقيات،



ستكون قـد فقدت بعض أفرادهـا برغم أنها كانـت لاتزال في الصفحات الأولى من سفر التيه الذي عاشته»[١٢].

مـا اصطلح عليـه حنـا مينه بــ«سفر التيـه» هو الـذي سيكون مادة «بقـايا صور». ومن الواضـح أن الراوي الذي يعـد الشخصية الأسـاسية في النـص، وهـو المؤلف في قنـاع سردي يعـزو ذلك التشرد والضيـاع والتخبط الى عجـز الأب وقصوره في حمايـة الأسرة، ولكن الراوي يظهـر أكثر رحمة بأبيـه من الـراوي في «الخبز الحافي» ففيما تـرفرف في نـص محمد شكـري صورة الأب المجـرم الذي قتـل ابنه الصغير، ورغبة الـراوي الصريحة في الانتقام ، فـإن الراوي في «بقـايا صور» لا يتردد أحيانا في البحث عـن اعذار لأبيه ، على الرغم من معرفته بأنـه أسير «الثالوث المصائبي» اذ «يشرب حيثما تسنـى له ، ويسكـر كلما شرب، وينـام في أي مكان، ولـو في الفـلاة أو الخمارة تـاركـا نفســه ومـا معـه لـرحمة المارة والعابثين والمخمورين» [١٣]، وبما أن الراوي يحمل أباه كل مصـائب الأسرة، فإنـه عكـس مـا ظهر في «الخبـز الحافي» لا يتقصد أن يقـود أسرته الى ذلك فهـو «يرحل وكلـه قصد أن يعـود كما رحل ممـارسـا كل مشـاعـر الزوج والأب، وكـل مسؤوليتـه تجاههما ، لكنه بنفـس القصد ، والأصــح دونه، ينسى كل ذلـك ، كأنما هو ليس زوجـا ولا أبا. يعيش، في أي مكـان ، كما في كل مكـان، يسكر وينـام، كما لـو أنه في بيتـه، وكما لو أنه بلا بيت. ينسى طـوال غيبته ، ما كان قبل الغيبة، يفقد ، بطريقة مـا، ذاكرته ، يحيا فقدان الشعور بـالمسؤولية كم كان يحيا الشعور بـالمسؤولية قبله» [١٤]. ويبدو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي حـول أبيه، ستكون مثار قلق شخصي بالنسبة اليه، فهو لا يريـد تركيب صورة سوداء له، على غـرار صـورة الأب في «الخبز الحافي» التـي تتنـامـى في «الشطار» وتصبـح هاجسا مقلقـا للراوي، وعلى هذا ، فـإنه قرب خـاتمة النص تقـريبا، يعـود لتصفية مـوقفه النهـائي «واني لأغفر لوالـدي كثيرا من الأذى الذي ألحقه بنـا بسبب من هـذه اللامبـالاة تجاه الحياة التي كـان يظهرهـا. ولست ألومــه على شبقه المرضي، ما دام ليس مســؤولا عنه، ولا على سكره ، هو الذي في السكر كان يغـرق تعاسات دنياه، لكنني كطفل ، ما كنت قادرا على فهم ذلـك ، وكان احتجاج أمي عليه هـو احتجاجـي ، ثـم صار الاحتجـاج ألما وقـرفا وعجـزا في آن»[١٥].

في النهاية من الواضح أن الـراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سلوك الأب في سياق الشقاء العام الذي ضرب الأسرة كالاعصار المدمر. فالراوي هنا لا يطور موقفا عدائيا، لا يريد أن يكـون قطبا مضـادا لـلأب كما هـو الحال في نص محمـد شكري ، هذا الامر بحد ذاته يدفعـه لتخفيف العبء عن كاهل الأب، الذي لا يشكـل حضوره أو غيـابه في سيـاق الأحداث أمـرا مهما، فـالتراسـل يتركز بين الطفـل ـــ الـراوي وأمـه وأخواته، ان شقاء الأم ، بفعل وجـودها مع الطفل، وحيرتها وعطفها وتـرددها ومهـادنتها وحسـن طويتهـا الى جانـب كونها ذخيرة حكايـات ، تستأثر كثيرا باهتمام الطفـل وهو يـروي ، إن معظم بقـايا الصـور التـي يسترجعها الـراوي تتصل بـالأم المعذبـة. لا غرابة أن يظهـر اهداء حنـا مينة في مقدمـة النص «الى مـريانـا ميخائيـل زكور، أمـي». الاهداء مفتـاح للولـوج الى عالم النـص، وصورة الأم المشعـة تفسر أهمية الاهداء ووظيفته.

يتميز الـراوي في «بقايـا صور» بأنـه راو إندمـاجي، لا يجعل من فـرديته هاجسا يشغله ، فـأسلوب السرد المباشر الـذي يقـوم على استخـدام متنـوع لضمير المتكلـم في السير الروائيـة العربيـة، يختفي وتظهـر صيغة واحـدة فقط مـن صيغه وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع وهذا أمر له دلالته، فالـراوي لا يعني بذاتـه، انما ينصرف اهتمامه الى تصـوير أسرتـه، انـه يـذوب في كيـان الأسرة، ويتحـدث بـاسمهـا، ويستعيد تجربتها بعيدا عن أي نـزوع نرجسي، انه لا يشكل ابدا محورا أساسيا في تلك التجـربة، لا يقف على أفعاله الا في أقل درجة، لا يعنى بتطوراتـه النفسية والجسدية الا بشكل عابـر وثانـوي وفي سياق غير مقصود لـذاته، انـه غير ميال للتحليل لانـه لم يبلغ مرحلة تمكنـه من ذلك، تعـرض أفعال الآخرين وتجاربهم ومواقفهم على شاشـة ذاكرته بوصفها «بقايا صـور» . في الغالب لا يميل حنا مينـة الى اسقاط وعيه الحالي على تجربته الأسرية، لا يريد أن يجعـل ذلك موضوعا للتحليل والاسقاط والتأويل، وفي مـرات قليلة يتدخل، ولكن دون تـورط، انما بشفافيـة عابـرة، مـن ذلك مثـلا اشارتـه الموجزة لموضوع الجنس ، الذي لا تظهـر له أهمية في النص، فهو لا يخفـي كرهـه للتهتك الجنسي و«مقـت مقترفيه. لقـد أردت الأشيـاء شاعـرية ، سـاميـة دائما لا بدافـع أخلاقـي متـزمـت، بـل بفعـل رومـانتيكيـة شفـافـة جبلـت عليهـا، رومـانتيكيـة تـرى في الجنس، في أقصـى شبقـه ممـارسـة انسـانيـة رفيعـة، وتغضب حتـى الصراخ، أن تنحـط هـذه الممارسة فتصبح ابتذالية كريهة»[١٦]. وهنا يعلن حنا مينة وجهة نظـره الواعية بهذا الموقـف ، ويبدو تغييب مـوضوع الجنس واستبعـاده ، وكأنه نوع مـن الانتهاك للاحتفـاء به كما ظهر في «بيضة النعامة» و«الخبز الحافي» و«الشطار».

ويغـالبه أســى في مكان آخـر ، لانه في طفـولته لم يكـن يصلـح لشيء ، لأن أحـدا لا يقبل أن يستخـدمـه كما حصـل لشقيقاته اللواتي عملن خادمات ، الاحساس بأنه يقتات من تعبهن الجسدي يؤرقه أنـه تعلم على حساب جهلهن ، يقول

«كنت اقتات من جسد أخواتي، من طفولتهن، من حريتهن، وانني تعلمت القراءة والكتابة، في الصفوف الابتدائية الوحيدة. من جهلهن، وظني أنهن لن يقرأن هذه الكلمات أبدا، لأنهن أميات، ولأن أحدا لن يتطوع كي يقرأها لهن»(١٧).

إن مثل هذه الاشارات قليلة، ويظهر وكأن الراوي مدفوع بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه، هذا أمر قد يفسر لنا أيضا عزوفه عن تسليط الضوء على نفسه، وهو أمر جعله كائنا اندماجيا لا يرغب بالاعلان عن فرديته.

تطرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولايوجد ميل للعودة الى الوقوف على أحداث تجاوزها سياق وقوع الأحداث. ولا لاستباق أحداث لم تقع بعد، إلا في حالات نادرة، لا تخلخل ذلك النظام المتدرج. وهذا النسق التقليدي الشائع في السيرة الذاتية والرواية يوافق الطابع الانسيابي والجبري والمهادن للشخصيات الاساسية في النص، ذلك ان الشخصيات عموما مستكينة ومسوقة بإرادة قدرية، وكأن الخلق الفني لم يتدخل في صياغتها، الأب في غيابه وحضوره، في خسائره المتلاحقة، وإهماله ولا أباليته، والام في استكانتها وقبولها الأمر الواقع وعطفها حتى على الأرامل من عشيقات زوجها، الأخوات الصاغرات الخادمات، والطفل الذي لا يملك الا الذاكرة، جميعهم محكومون بإرادة غامضة تسيرهم حيث شاءت، مرة الى أعمال السخرة، وأخرى الى التشرد والضياع والجوع والارتحال، وحدها الأرملة «زنوبة» تخرق هذا السلوك، وتظهر كشخصية فاعلة في تقلبها ومزاجها ورغباتها وشفقتها. ونهاية حياتها التي اختارتها لتغير كل التوازنات والتواطؤات القائمة في مجتمع النص، وبسبب ذلك تقرر أسرة الراوي الهجرة الى المدنية حيث يختتم هذا الجزء من السيرة الروائية. ومن الواضح أن الأرملة ــ الغانية، بفعلها الذي تقتل فيه ستغير كل نظام العلاقات السائدة آنذاك. يفتح الأفق بعد ذلك على «صور» أخرى تعرض في نصوص لاحقة.

يدمج الراوي في ذاكرته مكونين رئيسيين يشكلان متن النص، أولهما ما يروى اليه، وما يسمعه من خلال وسطاء، وماتضيفه مخيلته الى ذلك وبخاصة مرويات الأم الخرافية والأسطورية والدينية والتاريخية، وهذا المكون يشكل جانبا كبيرا من الفصول الأولى من النص. وتظهر مرويات الأم وكأنها مغالبة للقهر والاذلال، ومعادل للاخفاق الأسري والاجتماعي، يبرهن ذلك ان الأم أحيانا تمضي في مروياتها وكأنها تروي لنفسها، وحول الموقد، وسط زمهرير الشتاء، ووسط عواء الكلاب وأبناء آوى، وصرير الريح والعواصف المطرة اذ الجوع والخوف والتحفز، تبدأ الأم حكاياتها، انها مدفوعة بأحاسيس دفينة لإعادة التوازن الى نفسها وأطفالها في ظل غياب مستمر لزوجها، من أجل ذلك (كانت تبذل جهدا في حملنا على السهر. تغرينا: «الليلة سأحكي لكم عن الشاطر حسن» ومنذ هبوط الليل نغلق الباب، ونضع وراءه جذع شجرة التوت، وبعد أن نتناول مالدينا من طعام تجلس الوالدة على حصير أمام الموقد ونحن حولها وتشرع في سرد حكاياتها. كنا نعدها ألا ننام. الشقيقات يحاولن ذلك. وعلى صوت المطر، ووهج النار، وعالم الحكايات الساحر، تشرع الأخوات بالتثاؤب، ثم تنطبق الجفون، وفي منتصف الحكاية نكون قد نمنا، وتجد انها تحكي لنفسها. كانت تنبهنا، تنذرنا بألا تحكي لنا شيئا بعد الليلة، فنفتح عيوننا، نلتقط عبارة أو عبارتين وبعدها يلتوى رأس على الكتف، ثم آخر، ثم آخر، ومن جديد، تكتشف أننا نمنا، وأنها تحكي لنفسها. كان سهرنا معها يعطيها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يتمطى عبر الحقول، يزأر مع الريح، يندس في المطر والظلمة ويزحف صامتا كالهول فتلتقطه حواسها، وتتيقظ مجفلة، متوقعة في كل لحظة أن تسمع نقبا في الجدار أو طرقا على الباب) (١٨).

هذه المرويات تشكل ذخيرة سردية في ذاكرة الراوي، يتمعن فيها، تلهب خياله، تقربه الى عالم المرأة ــ الأم، وتبعده عن عالم الرجل ــ الأب، يجد نفسه مندمجا في أسرته الانثوية التي يشكل حضور الأب فيها مظهرا طارئا وزائلا وغير فاعل، فقد كان منذ البدء «الطفل الوحيد والأثير في العائلة»، الراوي لا يظهر أبدا تمردا من أي نوع ما، هنالك استبعاد كامل لكل التوترات التي ترافق نشأة الطفل الذكر، ان مصادر تخيلاته انثوية، والاطار الأسري الذي يحتويه نسائي، والأفق العام لحياته متأثر في هذا المناخ، وهو يتقبل كل ذلك بوصفه قدرا لا شأن له به. أما المكون الثاني لمتن النص، فالمشاهدات والملاحظات والتجارب الأسرية البسيطة التي تستأثر باهتمام الراوي، وهي وقائع تنضد متسلسلة وتنتظم في إطار الارتحال الدائم للأسرة، ويبدو الجانب الوقائعي فيها واضحا، انها توثيق للتجربة الكلية للأسرة، واعطاء تلك التجربة بعدا واقعيا وحقيقيا، وتندرج في هذا السياق تنقل الأسرة بين السويدية واللاذقية والاسكندرونة والقرى التي تمر بها العائلة أو تستوطنها بعض الوقت، وتصحيح تاريخ ولادة الراوي ومسقط رأسه، وأعمال الأب الخاسرة وتهوراته، وعمل أخواته خادمات، وأفعال الراوي الطفل وألعابه البيتية وكل ذلك يقوم على خلفية من الصراعات والأزمات الاجتماعية بين الفلاحين الفقراء والأسياد المالكين للأرض والمال والسلطة. وفي «المستنقع» و«القطاف» يستكمل حنا مينة سيرته

الروائيـة ، اذ تنفتح أبواب العـالم الخارجي أمـام الصبي في «بقايا صور».

٦ - امكانات متنوعة : التخيل والتنكر

توظف السيرة الـروائية الامكانات المتنوعـة واللانهائية التي تقدمها أحيانا السيرة والـرواية، ففي «خلسات الكرى» يقـدم جمال الغيطـاني تنـويعـا منفـردا يـدمـج بين السيرة والـرواية ولكنـه دمج يـذكر دائما بـالأصول والموارد التـي تركـب منها متن النص، ذلـك أن المؤلف يحافظ على الـوقائع التي تكون مثـار اهتمامه، ولا يريد لها ان تـذوب في منظومة التخيل الروائيـة . والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، انـه ينتخب تجارب ومشـاهدات وعـلاقـات، يكون الطـرف الآخـر فيها امـرأة ، ملكت عليه أحاسيسه وجذبته الى مدارها، وتغطـي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها الا سيـاق واحـد هو ذهـولـه واحساسـه بالمباغتـة بإزاء نسـوة يخترق حضورهـن سكونه. نسوة يتعالين على الـزمن والتـاريخ والمكـان. نسـوة يتصلـن بسـلالـة رفيعة: الجمال الـذي يبعث الـذهول والحيرة. ويمـزج الغيطـاني بين الـوقـائع والـرغبـات بين الأمـاني والتـوقعات ، بين مـا كـان وما كان ينبغـي أن يكون ، واذا انتظمـت تجاربـه في خيـط متدرج فـإن النـص يصبـح سيرة موضـوعهـا الحب والعلاقة بـالمرأة وقد شحنت بالتخيـل الذي لا يقطعها عن أصلها. إذ يعيـد الغيطاني ترتيب علاقته بـالمرأة ـ مكتفيا في الغـالب بـالوصـف وملذاتـه ، وتؤرقـه الأفعال المؤجلـة ، يتمـزق الراوي ــ المؤلـف بين ما تحقـق ، ومـا كان ينبغـي تحقيقه ، ومحور مـدونته كما يقـول : ان يقص مـا تمنى أن يكـون لا مـا كـان بـالفعل، وهـو مـورد تفـاصيـل رؤيتـه وتوقعاته[١٩].

نساء يظهـرن فجأة في المطارات والمحطـات والقطارات والطرق والأزقـة والبيوت، ينتظـرن على المقاعـد ، أو يتكئن على النوافـذ ، أو يتهادين مـاشيات، في طليطلة ، والقـاهرة، وسمـرقنـد وبغـداد،واسطنبول، ومـوريليـا، ومـوسكـو، وحيثما يظهرن يتعلق بهن الراوي الذي يؤخذ بحضورهن فيوقف مسـار الأحداث، وتنشط أحاسيسـه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قولـه، تدخله الحالة فـورا في ذهول عجيب، تشغلـه التكوينات الجسديـة، يدقق في التفـاصيل، يستعين بخبرته كمتخصص في نقوش السجـاد وتصاميمه ، ويتحول التكـوين الأنثوي الى منظـر تتفاعل فيـه الألوان والأضـواء، مهرجـان مفعم بعـالم المتعـة واللذة والشـوق والتحنين. وهنـا ينشط الـوصـف، فيما يستـأثر الأخبـار السردي بالاهتمام عند المؤلف حينما يقـدم ملابسات اللقاء وظروفه والـرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامـه، انه كثيرا ما يصرح بـأنه لا يستطيع تجاوز حدود التمنـي الى الفعل ، ويلجـأ في مـرات قليلـة الى ربط حالات ذهوله بعضـها ببعـض، فتـذكـره امـرأة بـأخـرى، ومـع أن النـص يقطـع الى عنوانـات معبرة عن حالات أو نساء بعينهن ، فـإن وجـود الـراوي ـ المؤلـف واضح، إنـه جمال الغيطاني الـذي يعلن عـن وجـوده بـلا مـواربـة ولا تنكر ، فهو يشير الى كتبه ، كلما وجـد ذلك ضروريـا ، فالتجـارب التي لا يتمهـل بوصفهـا، يحيل عليهـا في كتبه السابقة، وأحيانا يعد انــه سيعــود اليهـــا في مـدونـات أخـــرى، وكـل تجربة تتأرجـح بين بعدها الرغبـوي الحسي المتضجر وبعدها التأملي الصـوفي ، مسار الرغبة ينتهي غالبـا بنهاية مقفلة ، فيما ينفتح مسار التأمل ، فيتحول النص الى مناجاة داخلية شفـافة تتوسـع دوائرها فتكاد تغـرق كل شيء، ان المؤلـف مـأخوذ بـالتفـاصيـل والتكوينـات والتشكيـلات والأطيـاف والانحنـاءات والانعطـافـات ، وعينـه المبصرة المدققة تقلب الأشياء وتشرحها وتعيـد تكوينهـا بمهارة لا تخفى ، العين في النـص أكثر فاعليـة من الذاكـرة والمخيلة ، انها عين بليغـة متطلعـة حادة، انها عكـاز الجسـد الأعمـى ودليله، عين مدربة فاحشـة ، تمارس فجورها وتصرح به، لكنها تحجـب فعل الجسـد وتدمر رغبـاته، هـي تقوده الى



عـذاب دائم ، وفيما تلتـذ بفعل الابصـار، يترنـح هـو تحت ضربات الرغبة.

تظل معظم عناصر النص مفككـة ، فالمؤلف لا يسعى الى إنشـاء نص محكـوم بوحـدة الوقـائع وأطـرها الـزمانيـة والمكانيـة، انه هـو الشخصية ـــ المرآة وفيه تنعكس صور النساء ، وعليه تنطبع بصماتهن، انه العنصر الـوحيد الثابت في النـص، وكـل شيء يتغير، الأزمنة تتضـارب وتتـداخـل، والأمكنة تتعـدد وتتكاثر، وفي كـل مرة تظهر امـرأة تتمرأى صـورتها كـأنها طيف، وتحل أخرى ويتـواتر حضـورهن ، فيصبح المؤلف طرسا تكتب كل واحدة منهن عليه تعويذتها وبهاءها وتتداخل الأشياء بعضهـا مع بعض ، تجربة تكتب فوق أخرى تمحوها وتعيد إنتاجها ، وبسبب كل هذا تتشكل هوية النص، بوصفـه سيرة روائية تحرص ان تكون مكونا جديدا، لكنها تحرص أيضـا أن تصرح بتواصلها مع السيرة ومـع الروايـة ، ومع حـرص الغيطـاني الذي لا يخفـى على تـوثيق تجاربـه ومـلاحظـاته وتحديـد الأبعـاد الـزمانيـة والمكـانية لها، فـان التخيل السردي ينشـط أحيانـا متدفقـا ليصـوغ تلك التجـارب صـوغا روائيـا ، لكـن هذا النشـاط التخيلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية . يظهر بوضوح أكثر في نصوص أخرى، منهـا مـا نجده على سبيل المثـال في بعض نصوص عبدالرحمن مجيد الربيعي.

ففي «خطـوط الطول ... خطـوط العرض» [20] يقدم عبدالرحمن مجيد الربيعي تنويعـا سرديا يستثمر جانبا من السيرة الذاتيـة في إطار روائي ، ومجمـل متن النـص يتكون من الـوصف المتـدرج لنشأة الشخصيـة الأساسيـة «غياث داود» وتكـونـه الجسدي والثقـافي، وينصـب التركيـز على تجاربه الجنسية مع مجموعـة كبيرة من النساء، ولكن ذلك يترتب ضمن خط سيرته الذاتية، فالتجارب المذكورة تهدف الى استكشاف الأوجه المتعددة لغياث داود، ومعظمها ينبثق في وعيه كتداعيات تتصل بحياتـه التي تشهد ثلاث محطات رئيسيـة : العـراق، لبنـان، وتـونـس وتبـدو الشخصيـات النسائية التي تتوزع على تلك البلدان ، وكأنها تؤدي وظيفة تتصـل مباشرة بـالشخصيـة الـرئيسية غيـاث داود، إنهن خرزات انتظمن في عقد حياته، بهن تضاء جوانب تلك الحياة ولا يـؤديـن وظيفـة فنيـة غير كـونهن يظهـرن في النـص مـرتبطات بغيـاث المهموم بجسـده أولا وبتطوره الفكـري ثانيـا، ولذلـك فكل الأحـداث والشخصيات تتركب إما عبر منظور غياث، أو مـن خلال علاقة مباشرة معـه، فهو المركز وكل العناصر الفنية الأخرى تدور في فلكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها بـه. وتبدو المطابقة واضحة على الرغم ممـا يحدثه التخيل السردي من تمزيـق ـ بين الراوي والمؤلـف ، بين غيـاث داود وكـاتـب النـص، والاشـارات التاريخيـة التي ترد في النـص من الكثرة بحيـث تبرهن على ذلك. على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهمية التخيل في النص، فالمؤلف يستثمـر الخط العام لسيرته الذاتيـة ، ولكنه يشبع التفاصيـل بمقتضيات التخيـل وحاجـاته ولـوازمه، وهـذا يفضي الى القول: ان «خطـوط الطول ... خطـوط العرض» في خطها العام، وهيكلها الفني بـاعتبارهـا رواية تولي الاهتمام لشخصية لها مـوقـع مهيمـن في النص، هـي سيرة روائية ، توظف امكانات السرد الروائي في إثراء عالمها ، من ذلك تنكر المؤلـف باسـم غيـاث، والاستخـدام المتنوع لصيـغ السرد واستحـداث وقائع تفصيلية لا يمكـن البرهنـة على بعدهـا الحقيقي، وعلى الرغم من كل هـذا فإن اعادة ترتيب اطراف النص ، يظهـر السيرة المتدرجـة لغياث داود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي ، على أن هنالك نصوصـا أخرى تـدفع بـالتحولات الفكـرية للشخصيـات الـرئيسيـة فيهـا الى واجهـة الاهتمام، بهدف عـرض الانكسارات الـداخلية، وانهيـار القيم، فـالنص ، مـن خلال الوقـوف على التجربة الذاتيـة للمؤلف واستثمارهـا، يسلط ضـوءا سـاطعـا على المتغيرات الاجتماعيـة والثقـافيـة والأخلاقية، وهو أمر يندرج هو الآخر في سياق دمج الذاتي بالموضوعي ، كما نجد ذلك المنطلق عند بهاء طاهر في «الحب في المنفى» [21] أكثر تنوعـا وشمولا فالنص يتمحـور حول شخصية تحيـل على المؤلف، وهـو يعيش اغترابـه الطويـل بعيدا عن بـلاده ، ولكن النص يتجاوز البعـد الذاتي المباشر الى تقديم سيرة روائيـة ذاتية فكرية ضمن اطار شـامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينات والسبعينات ، ثم تـدمج في مسـار الأحداث وقـائع الحرب الأهلية في لبنـان ، ويفجـر النص سلسلـة الانهيـارات والاخفـاقات الفكـريـة والسياسية في العـالم الذي تعيش فيه الشخصيـة الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أجهز على المرجعيـة الثقافيـة التي احتضنـت نشأتـه، وهنالـك في المنفـى يتـم استرجـاع جـانب مـن التكـون الفكـري لتلـك الشخصية، ولكنها ستكون منطقـة جذب لكثير من الأحداث المتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل ، ومن جهة ثانية الانكسار الداخلي الـذي يداهمه بسبب انهيار كل المثل والقيـم التي كان يـؤمن بها، بما يفضي الى حـرب أهلية مريرة تفضـح كل الادعاءات التي عاصرهـا البطـل ، وكانت في وقت ما بـالنسبة له مجموعـة مـن المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها. وحول هذه التمزقات تحتشد الوقائع

فتضيء لنا الأزمة الفكرية والاخلاقية للبطل الذي وجد أن الأحداث تتجه بـه الى غير ما كان يريـد، وتقوده الى حيث لا يتوقـع. وهنا تندغم في شخصيـة البطل جملة الأفكـار التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه في حقبـة تاريخية ، ثم انهيارها دفعـة واحـدة مخلفـة احسـاسا مـرا بـاليـأس والضيـاع والحيرة واللاجـدوى ، ويظهر الحب بـوصفه حـلا فرديـا لمواجهـة أزمـة البطـل التـي تتصـل بتربيتـه السيـاسيـة ، والفكـرية.. ومـن الواضـح ان المؤلف يـربط بين خسـائره الشخصية والخسائر الرمزيـة لبلاده، على جميع الأصعدة، ويلعب التخيل دوره هنا، فالسرد المبـاشر يكون ذاتيا أحيانا الى أبعـد الحدود، حينما يصـار التركيـز على الأعماق المضطربـة للشخصية، لكنـه يأخـذ طابعـا حياديـا ، وربما وثائقيـا حينما ينصرف الى عرض الاطار العام الـذي تترتب داخلـه الأحداث ، لكـن العنصر الأكثـر فـاعلية وسـط ذلـك الاطـار هو الـراوي ـ الشخصية ـ المؤلـف الذي تطـوف تجاربه وتأملاته وأحكـامه حول الحدث الرئيسي في النص، وتتماهـى معـه، وتـوجهـه ليكـون جـزءا متصـلا بتلـك الشخصية التي تنغمـر في خضم بحر من الأحـداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارهـا وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش ، وهكـذا يلاحظ أن هذه النصوص ، بتنـويعـاتها الخصبة، تستفيـد مـن كـل الكشوفـات التـي تـوصلـت إليها السيرة الـذاتيـة والـرواية، ولكنهـا تظهـر بـوصفهـا نصوصـا خـاصـة ومتميـزة عن تلـك الأنـواع المعروفة.

٧ – أفاق واستنتاجات

في السيرة الـروائيـة تظهـر الذات الفـرديـة بـوصفهـا المرجعيـة الأسـاسيـة لمادة النـص، فكـل العنـاصر الفنيـة، والمكـونات السرديـة تتصل بتلـك الـذات، ومع ان درجـات الاتصال تتبايـن بين نص وآخر، فإنه لا يمكـن الحديث عن انفصال،ان أقصـى ما يندرج تحت مقـولة الانفصـال ، هو «الأصداء» التي يقترحهـا نجيب محفوظ ، قاصـدا بذلك ان العلاقـات بين الذات ومكونـات النص تترتـب على نحو غير مبـاشر ، على أنـه هنا يظهـر فعـل التخيـل، فتقع مـزاوجـة ابـداعيـة بين الـواقعـي والتخيلي ، وتـؤدي الصيـاغـات الأسلوبية وتقنيات السرد الـروائي دورا أساسيا في اضفاء طابع فني على العلاقة المذكـورة، ان ذلك الانفصال الرمزي تقرره اختيارات الـراوي ـ المؤلف الذي يبدي أحيـانا رغبة واضحة في التنكـر وراء اسم مـا، أو يتغافـل عمدا عـن ذكر اسمه الصريـح مكتفيا بضمير «الأنـا» بيد أن ذلـك لا يطرد، فكثير مـن النصـوص تحرص على اشهار الاسـم الحقيقـي للراوي الذي هو الشخصية والمؤلف ويبدو ان استراتيجية اظهار الاسـم الصريح واخفائه ، تترتـب في ضوء عـلاقات المؤلف بنصـه من جهـة وعلاقاتـه بمحيطه الخارجـي من جهة أخرى. فكلما كان حرص المؤلف واضحا في اعطاء بعد حقيقي للوقـائع الخاصة بسيرته كانـت رغبته لا تخفى في التصريح باسمـه، وما إن يرغب ـ لأسباب خاصة بـه ـ في التمويـه إلا ويلجأ الى اشـارات رمزيـة تحيل عليـه، يكون ضمير المتكلم، بقدرته الايهامية العـالية في السرد، الواسطة بين الوقـائع النصية والتـاريخية، ينـوب هذا الضمير عـن لسـان المؤلـف، الحديث بالنيابـة مظهر أساسي من مظـاهر السرد في السيرة الروائيـة، وفي المرحلة الثـالثة مـن الإبعاد والتخفـي والتضليـل والتنكـر يظهـر المؤلـف تحت أقنعـة أخـرى ، الضمـائر الغائبـة ، أو المخـاطبة ، أو الشخصيـات التي تحمـل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع كيفيـات بناء المادة النصيـة ، مرة تخضـع لترتيـب متتابـع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتـدريج ، يظهر ذلك في «الخبز الحافي» و«الشطار» و«بقايا صور». ومرة يصار الى تمزيق نظام التتابع، واستبدالـه بنظام التداخل كما يتجلى الأمر في «اصداء السيرة الذاتية» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول .. خطوط العرض»و«خلسـات الكرى» و«الحب في المنفى» . هذان النظـامان يتداخلان ويـوظفان بدرجة أو بـأخرى في بعض السير الروائية.

كما يـلاحـظ أن السيرة الـروائية تحتفـي بـالجسـد، وتشغـل به بـوصفه عنصرا مهيمنـا يحتاج الى الاكتشـاف المتواصل ، يصار غالبا الى الافصاح عما يواجهه الجسد من اخفاقات وانكسارات وعطالـة، وحينما يتاح له أن يعبر عن خلجاته وتطلعـاته، فإنه ينغمر في اللذة والمتعـة ، كتعويض عـن خفض قيمتـه، في ثقـافـة تقصي ملذاتـه وراء الحجـب السريـة ، وتستبعده ، وتفـرض عليـه ان يمارس أفعالـه في منأى عـن العيون. الاحتفـاء بالجسـد نوع مـن المعارضـة الصريحة لجملة التواطـؤات الثقافية والاخلاقيـة الفاعلة في المجتمع ، يظهر هذا في «الخبـز الحافي» و«الشطار» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول .. خطوط العرض» ويظهر ولكن بتنوع ينطـوي على نوع من المواربة ، في «خلسـات الكرى» و«الحب في المنفى» .أمـا في «أصداء السيرة الذاتية» و«بقـايا صـور». فـلا يستـأثر الجسـد بـالاهتمام . الجسـد كـائن مجهول لا يـراد البحث عن هـويته ومشكلتـه، في نصوص شكري ومسعـد والربيعي ، تتمحور الأحداث حول سيرة الجسـد، يراد لـه ان ينتـزع شرعيتـه وحضوره ، فيكـون موضوعـا للبحث والاكتشـاف، واحيانا الاشهـار والمباهاة

أمـا محفـوظ ومينـة فهما أكثـر اتصـالا بمـوروث السيرة الذاتية العربيـة القديمة الذي يعني برحلـة التكون وتشكيل المنظورات الفكرية الذاتيـة ، اذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية (٢٢) ، وهذان الموقفان من الجسد يخفيان رؤيتين ، ويتصلان بأصلين ، فالأدب السردي في الثقافة العربية لعب وببراعة على ثنـائية التخفـي والتستر من جهـة ، والتصريح والكشـف من جهـة ثانيـة، على أن حريـة الجسد، في بعـض نصوص السير الروائية تترافق مـع الكتابة ، يصبح الجنس نوعـا من الكتابة على جسـد الآخر، فالحب والكتابـة فعلان ينتهكان منظومة القيم عند شكـري ومسعد - تكون الطبيعة البكر مكـانا منـاسبا لكليهما ، ذلـك نوع مـن هجاء الثقـافة مخرومة في متنها، ولكـن هذا لا يطرد دائما انما يحرص على التنوع ، ففـي نص آخـر ، لا يخفي صلتـه بكل مـن السيرة والـروايـة، يقوم عبـده وازن في «حـديقـة الحواس» (٢٣) بمغـامرة مضـادة : الحب والكتابـة فعلان محرمـان يتمان بسرية في غـرف مظلمة رطبـة معزولـة. فيما يهرب شكري ومسعد الى الطبيعـة، في هجاء لا يخفى لثقـافة استبعـادية ، يحتـج عبده وازن مختفيـا في غـرف منسيـة وسط فضـاء سوداوي مغلق ومتأزم وعبثي ، كل يحتج بأسلوبه.

تثير مشكلـة ترتيـب المادة السردية وطـرائق عرضهـا، وكيفيـات ظهـورها، ومـوقـع الـراوي في النص وعـلاقتـه بالأحـداث ودرجة إحـالته على المؤلـف الحقيقي، وتـوظيف الـوثـائق الـذاتيـة والتـاريخيـة كـالمذكـرات والملاحظـات والانطباعات واليوميات والمستنـدات الشخصية ، موضوعا هامـا يتعلق بـالانتماء الجنسي والنوعـي للسيرة الروائيـة ، ولقد أشرنـا من قبل الى أن السيرة الـروائية تهجين سردي ، وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين مـازالـت في طـورهـا الأول، ذلـك أن النصـوص التـي وقفنـا عليهـا، لم تـزل غـامضـة الانتماء والهويـة وباستثنـاء الجزء الأول مـن سيرة محمد شكـري الروائيـة «الخبز الحافي» التـي ورد فيها تـأكيد واضـح على أنها «سيرة ذاتية روائيـة» فإن كل النصوص الأخـرى التي كـانت مـوضوعـا للتحليـل نشرت على أنها روايات، وثبـت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية انها روايات. بما فيها الجزء الثاني من السيرة الـروائية لشكري «الشطار» ، ومـع أن هنالـك اشـارات لا تقبل اللبـس في المقـدمات التـي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في تضاعيف المتون ، بـأن نصوصهـم ليست روايـات محضة، فـإن البحث عـن تسمية ، وكـل ما يـولده مـن مشكلات لم يـدفع الى الامـام موضـوع الاتفاق على مصطلـح معبر عن الطبيعـة التركيبية لهذه النصوص، وينبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأنـواع الأدبية، ذلك أن الممارسات النصيـة تظهر أولا، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النـوع الذي تكون عليه ، وقبـل وضوح القـواعـد العامـة وثبـاتها النسبي ، ومـا أن تتكـاثر النصـوص إلا وتندرج ضمـن نوع جـديد ، ينتظـم تحت اطار تسميـة تشير الى ذلك النوع، والمصطلـح المركب «سيرة روائية» يـؤدي وظائف ، ويحل جانبا مـن مشكلات النوع الجديد، ويقرر نوع الصلة مع الموارد التي تحدر منها ، إنها فيما يخص أمر الوظيفة ، يدمج بين الوثائقي والتخيلي ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهـن نفسه بـانتماء محدد الى أي منهما. وأنه فيما يتصـل باشكالية النوع يحيـل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات منجزة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخها، وأخيرا فيما يتعلق بالأصول فإن المصطلـح ، يربط هذه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفـوعة الى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب.

الهوامش:

١ - تزفيطـان طودوروف، الشعريـة، ترجمة شكري المبخـوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ، توبقال، ١٩٩٠ ص ٥١.
٢ - جـورج مـاي، السيرة الـذاتيـة ، تـرجمة محمـد القـاضي وعبـدالله صولة تونس، بيت الحكمة، ١٩٩٢ ص ١٨٩.
٣ - م.ن. ص ١٩٩ _ ٢٠٥.
٤ - فيليب لـوجون، السيرة الـذاتية، تـرجمة عمر حلي، بيروت، المركـز الثقافي العربي، ١٩٩٤ ص ٢٢.
٥ - م.ن. ص ٣٩-٤٠.
٦ - محمد شكري، الخبز الحافي، لندن ، دار الساقي، ١٩٩٣.
٧ - محمد شكري، الشطار، لندن، دار الساقي، ١٩٩٤.
٨ - م.ن.ص ٩٤.
٩ - رؤوف مسعـد، بيضـة النعـامـة، لنـدن ، ريـاض الـريـس للنشر، ١٩٩٤.
١٠ - م. ن.ص ١٢.
١١ - نجيـب محفـوظ، اصـداء السيرة الـذاتيـة، نشرت مسلسلـة في جريدة أخبار الأدب عام ١٩٩٦.
١٢ - حنـا مينـة، بقـايـا صـور ، بيروت ، دار الآداب، ١٩٩٠، ص ٢٠٣-٢٠٤.
١٣ - م.ن.ص ١١٠.
١٤ - م.ن.ص ١١١.
١٥ - م.ن.ص ٢٦٨-٢٦٩.
١٦ - م.ن.ص ٢٧٣.
١٧ - م.ن.ص ٢٥٧.
١٨ - م.ن.ص ١٠٠.
١٩ - جمال الغيطـاني ، خلسـات الكرى، القـاهـرة ، دار شرقيـات، ١٩٩٦ ص ١٣.
٢٠ - عبدالـرحمن مجيد الـربيعي، خطـوط الطول ..خطـوط العرض، تونس ، دار المعارف، ١٩٩٣.
٢١ - بهاء طاهر، الحب في المنفى ، القاهرة ، دار الهلال ١٩٩٥.
٢٢ - عبـدالله ابـراهيـم ، السرديـة العـربيـة، بيروت ، المركـز الثقـافي العربي، ١٩٩٢ ص ١٣٦.
٢٣ - عبده وازن، حديقةالحواس، بيروت، دارالجديد، ١٩٩٣.

السيرة الروائية

إشكالية النوع والتهجين السردي

(الجزء الأول)

عبدالله إبراهيم/ قطر

1. مدخل

السيرة الروائية ممارسة إبداعية مهجّنة من فنين سرديين معروفين:السيرة والرواية.ولا يقصد بالتهجين معنى سلبياً،إنما المقصود به التركيب الذي يستمدّ عناصره من مرجعيات معروفة،وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة.في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي،فهما مكوّنان متلازمان لعلامة جديدة هي"السيرة الروائية".لا يفارق الراوي مرويّه،لا يجافيه،ولا يتنكر له إنما يتماهى معه،يصوغه،ويعيد إنتاجه طبقاً لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة.والسيرة الروائية هي "نوع" من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي،ويندرجان معاً في تداخل مستمر ولا نهائي،يكون الروائي مصدراً لتخيلات الراوي،فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يُشرَّح في السيرة الروائية،ويعاد تركيبه،فالتجربة الذاتية تُشحن بالتخيل،وتوفر هذه الممارسة الإبداعية حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية للروائي،وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها،وكل وجوهها،دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة،ولا الانقطاع التخييلي عنها،وبشكل من الأشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر،حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية.هنالك باستمرار حرق لتجربة الروائي الذاتية،إذ يمارس الإغواء فعله دون مواربة،في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر.إن صيغ الوعظ والاستعلاء والنبذ والاستبعاد والخفض لا تجد لها مستندات تمنحها الشرعية.ولا توفر إمكانية لأي شيء سوى الذات،وما يمر عبر منظورها.إذ كل شيء يستمدّ أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بذات الروائي، فرؤيته تشع دائماً فتضفي على الآخرين أهمية،ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدور ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية واحد:الروائي الذي يصبح محوراً مركزياً في النص.

يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الإشارة إلى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصاغة صوغاً فنياً مخصوصاً يناسب متطلبات السرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما أن تصبح موضوعاً للسرد إلا ويُعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط تكوّنها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني،وعليه لا يمكن الحديث أبداً

عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص،هنالك تداخلات كثيرة،فالوسيط وهو السرد هنا،يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد.إننا يمكن أن نحيل على وقائع خارج نصية استناداً إلى الإشارات المعترف بها كالتواريخ والوثائق والأحداث، لكنّ تلك الوقائع كُيِّفت وأُنتجت،لتكوّن عناصر في نظام مغاير،مع أنها ما زالت توحي إذا قُرئت في ضوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع،ومهما يكن من أمر،فإنه يلزم التأكيد على أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تتجه إلى البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عنصراً في تكوين فني آخر،إنما يظهر الاهتمام بكيفيات الاستثمار ودرجات الاستلهام،ومع الأخذ بالاعتبار الإكراهات والانزياحات التي تلازم كل تحوّل من حالة إلى حالة أخرى،وهي تغييرات يفرضها تداخل أساليب السرد،ونظام الأزمنة،والضمائر،والأسماء والرؤى والمنظورات،فاستعادة تاريخ حياة،تخضع في الغالب لشروط زمن الاستعادة،ووعي المستعيد ووجهة نظره،ومستلزمات التعبير عن ذلك،أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة، ذلك أنه في الأدب لا نكون أبداً بازاء أحداث أو وقائع خام وإنما بازاء أحداث تُقدَّم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين،ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا(1).وذلك يفضي بنا إلى التأكيد على أن أمر المطابقة الكاملة بين الوقائع التاريخية والوقائع النصية في السيرة الروائية مستبعد،ولا يؤدي إلى نتيجة مفيدة لكل من التاريخ والسيرة والرواية.

2.التداخلات النصية : ميثاق السيرة الذاتية وميثاق الرواية

على خلفية التاريخ الأدبي لكل من الرواية والسيرة يحدد"جورج ماي"علاقات التداخل والتخارج بين هذين النوعين الأدبيين؛فيذهب إلى أن السيرة قد استثمرت أساليب السرد التي إشاعتها الرواية، ولكن الرواية قد استثمرت بدرجة واضحة السرد المباشر الذي يعتمد على ضمير المتكلم،وهو أسلوب ظهرت بذوره في المذكرات،وسرعان ما دفعت به الرواية إلى مركز الاهتمام،وأصبح جاهزاً لأن يُعاد استخدامه و نوّع شديد الثراء في السيرة،وهنا يُلاحظ عمق الاقتباس والملاحقة،لكن الأمر لا يقتصر على ذلك فالرواية والسيرة ربطهما جامع مشترك آخر،وهو أن فصيلة كاملة من الروايات قد حذت حذو السيرة في أن أحداثها تتمركز حول شخصية،والاختلاف فيما إذا كانت الشخصية حقيقية أو خيالية،أو شخصية الكاتب أو غيره يبدو أقل أهمية،فيما لو تم الأخذ بالاعتبار الخصائص

النوعية لكل منهما (2).إن فصيلة روايات الشخصية الواحدة تجد نفسها،مهما اعترضتها من صعاب،شديدة القرب إلى السيرة،فكلاهما يعنيان بشخصية مركزية.على ألاّ يُفهم من ذلك أن الرواية إنما هي هذه الفصيلة،إذ أن هذه المماثلات لا تحجب أن الرواية على العموم تتنازعها عدة انتماءات،حدث يؤطّر أفعال الشخصيات،أو شخصيات متضافرة في علاقتها تزفد الحدث بأفعالها،فيما السيرة تقترن بحياة فرد،وعبر منظوره الشخصي تتشكل الحيوات الأخرى.وعلى الرغم من مما يمكن عده تمايزاً بينهما،فإن ذلك التمايز لا يخفض من درجة التفاعل المستمر بين الاثنين،وصيغة السرد المباشر إنما هي إحدى الخصائص التي تصلهما ببعضهما.صحيح أن مسار التلقّي يدفع بسلسلة من الاختلافات،من ذلك أن أفق انتظار القارئ يحدّد نوع التلقّي،ففي نهاية الأمر،لا يمكن لأحد أن يخرق قناعات المتلقي،في أن الرواية عمل متخيل، والسيرة وثيقة لها بعد واقعي،ذلك الأفق بما يرتبه من هواجس،يوجه سير القراءة إلى هدف محدّد في أثناء قراءة كل من الرواية والسيرة،وعلى أية حال،لا يمكن تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقّي،إنه فيما يخص الرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية،ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للآخرين،والخلاف حول درجة استثمار الجانب الشخصي في حياة الروائيين لتكون مغذّيات في نصوصهم ما زال يستأثر بالاهتمام،ويلاقي نوعاً من القبول أحياناً من لدن القراء والنقاد على حد سواء،وهنا لا يمكن إغفال درجات التمويه والتضليل الضرورية في كل فن،تلك الممارسات التنكّرية التي تكتسب شرعيتها لأنها تندرج في سياق فعل إبداعي.

يصوغ"ماي"(3) نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استناداً إلى درجة حضور أو غياب التجارب الحقيقية في النصوص،ويفترض وجود سلّم من الألوان المعبّرة رمزياً عن تلك العلاقات،سلّم تندرج فيه الألوان من البنفسجي إلى الأحمر،ففي الرقعة الأولى البنفسجية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك"الفرسان الثلاثة"و"الحرب والسلم" وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة،لكن هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب،بعداً يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه،ومثال ذلك "أوجيني غرانده"وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب،ومدارها على شخصية رئيسة،لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة، تكون الشخصية المركزية هنا صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له،وهنا يمكن إدراج رواية "مدام بو فاري"،بدلالة تأكيد فلوبير بأنه هي،ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم،وتصلح رواية"اعترافات فتى العصر"أنموذجاً يبرهن

على هذا الشكل من أشكال الرواية،وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية،وهي لا تنتسب إلى الرواية،إنما تنتسب إلى السيرة الذاتية،وإن شابها لا محالة قسط من الخيال الكبير،كما يلاحظ في كتابات"رستيف"و "بانيول"و"لامارتين".أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسماً مستعاراً.كما عمل"أناتول فرانس"في رباعيته"نوزيار"وأخيراً في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها وتتطرق إلى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كتابها.وأمثلتها كثيرة،إذ تندرج فيها كثير من"قصص الحياة"،ويمكن إعادة صوغ رقع الألوان المتدرجة التي رمز بها "ماي" إلى مسار التعبير السردي من الروايات التاريخية إذ تتوافر درجة الموضوعية بعيداً عن ذات المؤلف وصولاً إلى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء، بواسطة الشكل الآتي :

اللون	البنفسجي	النيلي	الأزرق	الأخضر	الأصفر	البرتقالي	الأحمر
نوع الكتابة	الروايات التاريخية	روايات الشخصية المركزية	روايات السيرة بضمير الغائب	روايات السيرة بضمير المتكلم	السيرة الذاتية الروائية	السيرة الذاتية باسم مستعار	السيرة باسم

يلاحظ أن مسار التدرّج المتّجه من اليمين إلى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من العناصر،فاتباع المسار من بدايته إلى نهايته يكشف تضاؤلاً لا يخفى للخواص الموضوعية وحضوراً متدرجاً للخصائص الذاتية التي تبلغ أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها،وكل ما يتّصل به من أفعال،ويتساوق مع كل ذلك استبعاد متدرّج لأساليب السرد غير المباشرة،وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكاتبة بوصفها المركز الذي تتبلور حوله الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة،إلى ذلك يلاحظ أن مفاصل التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الزرقاء والخضراء والصفراء،لكنّ الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء،ففي الأولى ما زالت الرواية هي النوع المهيمن،وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر "السيرة الذاتية الروائية".أي السيرة التي تستعير كثيراً من مستلزمات الرواية .تستمد"السيرة الروائية" عناصرها إذن من "الرواية" ومن "السيرة الذاتية".إنها تؤسّس وجودها مجازياً بينهما،ولكن لنقف قبل كل شيء على ما يميز كلاً منهما .

يرى فيليب لوجون بأن السيرة الذاتية:سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك-حينما يركّز على حياته الفردية،وعلى تاريخه الشخصي(4)،ويضيف أنه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية،وذلك يتحقّق إما بصورة ضمنية

وذلك بالتصريح الواضح أن النص سيرة ذاتية،وهذا شكل أول،والشكل الثاني أن يتقدّم الراوي بجملة التزامات للقارئ بأنه سيتصرّف على أنه المؤلف،بحيث لا يترك تأكيده أي شك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب،أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية،بما في ذلك-وهذا أهم ركن-أن يكون الراوي هو الشخصية،وهاتان هما الطريقتان للتطابق،وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معاً،وهذه البراهين تكون كافية لإبرام عقد بين القارئ والنص يثبت بأن ما يقرأه القارئ هو سيرة ذاتية،وهو ما يصطلح عليه لوجون"ميثاق السيرة الذاتية".وبازاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الإعلان عن"الميثاق الروائي"،أي العقد الذي يضبط مسار تلقّي القارئ ويوجّهه ناحية اعتبار النص رواية،وهنا يقدّم لوجون مظهرين لذلك الميثاق،أولهما:إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم،وثانيهما: التصريح بالتخيّل،وغالباً ما يكون ذلك من خلال مصطلح"رواية"الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلاً (5).

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما،وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع، فمن ناحية عامة يصحّ الحديث عن نوع من التوازي الذي لا يتنكّر للتداخل ولا يرفضه،ولا يعده إثماً، ففي كل أثر أدبي سردي ثمة درجة من حضور العنصر الذاتي،سواء تمّ الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تمّ على مستوى الصيغة والأسلوب،أو تمّ على مستوى مكوّنات المتن السردي،ولكن من المفيد التقيّد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية،دون القول بالتعارض،فلتكن السيرة الذاتية "خبراً "بالمعنى البلاغي،بما يفهم إمكانية التدقيق فيما وراء النص،ولتكن الرواية الرواية نوعاً من"الإنشاء" بالمعنى نفسه.إن الإمكانية المنطقية لدمجهما تفضي إلى دمج "الخبر"بـ"الإنشاء"وإنتاج نص خبر-إنشائي،هو "السيرة الروائية".

3.الرواية العربية واستثمار التجربة الذاتية

نشأت الرواية العربية الحديثة في محضن التجارب الذاتية،سواء أكانت تلك التجارب وقائع وأحداثاً أم سيراً وتاريخاً شخصياً أم تأملات ومواقف فكرية،ومن الطبيعي أن تدمج هذه المعطيات لحظة التشكيل السردي بالتخيل الروائي الذي هو شرط لازم لأي إنشاء يندرج ضمن النوع، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق،ولا يكتسب مشروعيته النقدية إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن "التجارب الذاتية"بكل تنوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تُستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم متخيل شامل،وتوظّف حينما يعاد إنتاجها طبقاً لمقتضيات ذلك العالم وحاجاته الفنية،فالمادة الذاتية تندمج في المادة التخيلية مشكّلة المتن الذي يؤلف نسيج العمل الروائي،ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي

لا يتقبل أحياناً كل أجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بما يشكّل نوعاً من السرد الكثيف الذي يفصل نسبياً بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قناعاً للروائي،ولكنه قناع يفضح أكثر مما يخفي؛ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلاً،وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية،لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي،فتنهار الحواجز بين الروائي والراوي،وتطفو على السطح نبذ من تجارب الروائيين،وشذرات من أفكارهم،وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مسارها،ويقدمها بكل تشعباتها.

من الطبيعي أن تتباين درجات الإفادة من تلك التجارب بين روائي وآخر،ففي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل لا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية "حامد"وهيكل المؤلف الشاب آنذاك،وبخاصة التأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد،وتعوم فوق الأحداث،وتوافق منظور هيكل الفكري،على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالمماثلة بين إبراهيم المازني وبطل روايته "إبراهيم الكاتب"كانت مثار تشخيص من النقد، وبعدها بسنوات قليلة أعاد طه حسين جانباً من تجربته في "أديب"في عمل مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استخدمه في "الأيام"وسرعان ما أقحم توفيق الحكيم،بعد ذلك بقليل المكوّن السيري كمادة في أعماله الروائية،كما هو الأمر في "عصفور من الشرق"و"يوميات نائب في الأرياف".ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الإعلان عن نفسه،فإن منظوره الفكري يتغلغل،ويبرز أحياناً،في "الثلاثية"و"أولاد حارتنا"و"اللص والكلاب"و"ثرثرة فوق النيل"و"حب تحت المطر"،ويفصح عن نفسه كمحصلة للتجربة الإبداعية والذاتية في "أصداء السيرة الذاتية" .

وفي مرحلة لاحقة،وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم محاور لرواياتهم قضية تتصل بتكونهم وانتماءاتهم و معاناتهم ومنافيهم،واختلفت بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب،وعلى العموم فإنها شكلت خلفيات لا يمكن اختزالها بأي معنى من المعاني لدى:جبرا إبراهيم جبرا في "صيادون في شارع ضيق"و" السفينة"و"البحث عن وليد مسعود"،وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني" وصنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" و "نجمة أغسطس"و" وردة"وغالب هلسا في "الروائيين"و "سلطانة"وعبد الرحمن الربيعي في "الوشم"," خطوط الطول..خطوط العرض".وإدوار الخراط في "يا بنات إسكندرية"وعشرات سواهم من الروائيين الأدب العربي الحديث،ولا يمكن إخفاء تلك الأنساغ المتصاعدة في روايات الطيب صالح وإبراهيم الكوني وفؤاد التكرلي وغادة السمان وأحمد إبراهيم الفقيه

وحنان الشيخ والطاهر وطار ونوال السعداوي وسليم بركات وإسماعيل فهد إسماعيل ولطفية الدليمي وبهاء طاهر وعبد الرحمن منيف إلخ...

تكشف هذه اللائحة التي تعرض جانباً من جهود الروائيات والروائيين العرب،بهدف التمثيل وليس الإحصاء الدقيق،أن المكوّن الذاتي مارس حضوراً "فاعلاً" في المادة الروائية، وأن ذلك المكوّن ظل يزداد حضوراً وبروزاً مع التطور التاريخي والفني للرواية،الأمر الذي أدى إلى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة،وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية،آخذين بالاعتبار الخصائص السردية لهذين النوعين الأدبيين،هذه المساحة أُستنبت فيها ضرب جديد من الممارسة السردية المهجنة من مصدرية أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية.وهذا التهجين الذي ركّبت عناصره بنجاح،استأثر باهتمام كثير من الكتاب في الأدب العربي الحديث،فمازجوا ونوّعوا بين المكونات الذاتية والمكونات التخيلية،فأثمرت الملاقحة كتابة جديدة،هي"السيرة الروائية"التي نحاول فيما يأتي الوقوف على بعض نماذجها،في محاولة لالتماس خصائصها السردية والنوعية.

4.سيرة الجسد:الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في القسمين اللذين نشرا من سيرته "الخبز الحافي"(6)و"الشطار"(7)استكشاف مرحلة من تكوّنه الجسدي والفكري،ويبدو الاهتمام في الأول طاغياً،فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية،تكاد تطمسها هيمنة الجسد الذي يشكّل مكوّناً مركزياً في النص،ويقوم محمد شكري بعملية مزدوجة:فهو من جهة يتابع تكونه الجسدي،ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وطقوسه وتضاريسه،وتمارس اللغة لعبة استرجاع ذكية،فهي تستحضر وقائع مضت لكنها تعيد إنتاجها وكأنها تقع الآن،وهذه اللعبة لا تخفي أمر الاسترجاع،فوعي محمد شكري المؤلف فيها لا يتطابق معها حينما عاشها طفلاً وشاباً ورجلاً،وهذا لا يستبعد المهارة التي بها تمت عملية الاسترجاع إلى درجة يظهر التماهي كبيراً بين ما هو عليه الآن وما كان،وهذه الحركة المكوكية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الأسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة،وبخاصة المشاهد السردية-الحوارية في إضفاء بعد روائي على سيرته،فيظهر من جهة وثائقية أكثر طموحاً من سيرة مباشرة وأقل تطلعاً من رواية،ذلك أنه يستثمر تقنيات السيرة الذاتية والرواية،ولعل ما يلاحظ أن درجة التخيل تؤدّي وظيفة فنية لصالح الجانب الوثائقي السيري،مع أنها مستعارة لتؤدي وظيفة مضادة؛فالمشاهد المصاغة صوغاً روائياً تعمّق الإحساس لدى القارئ بواقعية الحدث؛لأنها تركز على التفاصيل الجزئية والدقيقة في المشهد السردي.يمارس التخيل وظيفة تقرير الأشياء بدل الإيحاء بها،ومع أن المؤلف يبدي حرصاً لا يخفى في تضاعيف النص

على البعد التاريخي لتجربته،ولكنه لا يقع ضحية إغواء التوثيق.إن التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكوناً فنياً مزج بأصل واقعي تدخل فيه المؤلف،فأخضعه لسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط التخيلي الذي يظهر فيه،ومع أن الارتباك في تسمية النص ظهر واضحاً في القسمين،إذ الأول وصف بأنه "سيرة ذاتية روائية" والثاني"رواية".فإن تكرار الإشارة إلى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من توافر للجانب التخيلي،على أن ذلك لا يلغي العنصر السيري في النص الذي هو المدار الأساسي فيه،وأثره في إعطاء صورة مقربة عن الأحداث.

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عاشه في طفولته،وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة،وهو يستعين بالتخيل لتقريب الصورة التي كان قد رآها،وهو يشير إلى ذلك في "الشطار"،فما أن يزوره المستشرق الياباني"نوتاهارا" الذي يعمل على ترجمة "الخبز الحافي" عام 1995 إلا ويطلب إليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في"الخبز الحافي"،ويقوده شكري من تطوان باتجاه طنجة،وأول ما يشاهدان"الصهريج"الذي وصفه في "الخبز الحافي"،وهنا يفاجأ الياباني قائلاً "في كتابك تصف هذا الصهريج،وما حوله بكثير من الجمال،مع أنه ليس كذلك،ولا يدل على أنه كان جميلاً" وكان رد شكري "هذه هي مهمة الفن:أن نجمّل الحياة في أقبح صورها.إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلاً ولا بد لي من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل،ثم أنني كنت بعيداً عنه زمنياً ومكانياً،عندما وصفته"(8).رؤية الصهريج من قبل شكري كانت في الأربعينات من القرن العشرين وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب"الخبز الحافي"،ويرافق الياباني لرؤية الصهريج في عام 1995وهو يكتب "الشطار".الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثيراً على ذلك،فهو يعيد إنتاج حياته وتجاربه ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة تشكلها.

إن سيرة شكري الروائية تحتفي بالتشرد،وتدمج أحزانه بأفراحه،وتظهر الذات كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة،تلتف وتدور ولكنها تتقدم،تخترق الزمان أحياناً،إذ تسبقه،ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مساره الخطي،والنص يخرق بصراحته القاسية كل ضروب المواربة والتقنّع،ويطعن التصورات السائدة عن التكوّن الذاتي للفرد وجسده،تلك التصورات التي تختزله في الغالب إلى مكون شفاف وأثيري،وفي تضاعيف الأحداث التي يكون مدارها الراوي-الروائي،ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي تحرك فيه الشخصية الرئيسة شخصية المؤلف،وهو ينقب،متسلحاً بالرغبة الساحرة،ولذة الاكتشاف،في الطبقات المنسية والمهملة والمسكوت عنها في تاريخ حياته

وجسده وعلاقاته الاجتماعية،على أن الفكاهة المرة،والنقد الجذري التهكمي، لم يكونا حكـراً علـى مسيرة محمد شكري الروائية وحدها،إنما في "بيضة النعامة"(9)ينجز رؤوف مسـعد سـيرة روائيـة انتهاكية،ثمة أفعال انتهاكية تنتظم النص من أوله،إذ يفتتح بممارسة جنسية شاذة تدل على انتهاك عرف أخلاقي،ويختتم بمشهد العودة إلى الطبيعة في بكارتها الأولى،وهو انتـهاك للثقافـة.وبـين الافتتـاح والختام،يكوّن نص"بيضة النعامة"نفسه في تعارض بنائي وأسلوبي ودلالي مع قواعد النـوع الروائـي والنوع السيري،لكنه ينتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية.

يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهشيم متقصد للبناء التقليدي،ومساراته الزمنية والمكانية، ولطرائق السرد الشائعة التي تحلّ محلّها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسـيرة والمـدوّنات الذاتية والتجارب والأسفار والرحلات،وكل هذه المكوّنات تندرج في النص بلا نظام،لكنها تضـفي عليه تنوعاً باهراً،فالتقدم والارتداد وقوة الاستكشاف،والانعطافات الحسية الغنية،والعلاقات الجنسـية التي تعرض بلا مواربة،تتناثر هنا وهناك،وجميعها أفعال انتهاكية جريئة،يعاد إنتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية،وأنجزت ذاتها في الزمان،ولم يعد الخداع ممكناً في عرضها طبقاً لشروط الأعراف الاجتماعية.ويحوم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تخيلاً متصلاً بتجربة ما،حول الجسد الذي يمارس فعله الملهم في نظم كل الأحداث والوقائع،فالجسد الذي يمـارس الاكتشـاف أو ينتظره يفضح التواطؤ الأخلاقي حوله،ويطمح إلى حرية لا خداع فيها،يريد الجسد أن ينتهك العبودية المفروضة عليه،وكل الأطر والحواجز التي تؤطره وتحتجزه وتختزله إلى العورة،والنص سعياً لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك،بما فيها السرد التقليدي الذي يتحرّج من الاقتراب إلى حالة الجسد الإنسانية،فيهمّشه إلى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية،وهنالك خروج علـى السـيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يتركز نص"بيضة النعامة"حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد،التي تعرض بلا إدعاء ولا غوايـة أيديولوجية،يريد المؤلف أن يبحث في مشكلة الجسد،وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هـو الذي يكون حضوره مهيمناً منذ الطفولة،في المنفى،وفي السجون،والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للأعراف القائمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك،وإلى ذلك يشير المؤلف بوضـوح في تصدير الكتاب،حينما يسخر قائلا إنه يقترف خطيئة إخراج هذا النص إلى الوجود،الذي قد يضـعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتباره "كتابة إبداعية إيروتيكية"(10)وفي النص يتوحّـد الـراوي مـع الشخصية التي هي المؤلف،فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثاً عن الطبيعة الغامضة والمتموجـة والـوعرة

للجسد،إلى درجة يمكن تجاوزاً القول فيها إن"بيضة النعامة"سيرة جسد.تتضاءل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد،وتظهر ممارساته المثلية أو السوية بوصفها جزءاً من تاريخية وجوده الطبيعي،ليس ثمة حرج إذ لا خوف ولا مواربة،والنص يطوّر تمجيداً متصاعداً لمبدأ اللذة،وتبجيلاً للمتعة،وهو لا يخوض جدلاً حول ذلك،ولا يعرض حججاً،إنما ينهمك بالفعل الجسدي،وكأن الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها،ولهذا فالنص لا يوقر الذاكرة،ولا يعطي أهمية تذكر لثقافة اجتماعية ترسبت فيها ضغوط قاهرة وقامعة،يتفكّه بسخرية من ذلك،إذ يطرح فعل الجسد في عنفوانه المتنوّع.

يقترح النص حلاً لمشكلة الجسد وهو الطبيعة.وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها،حيث الثقافة الكنسية التي لها منظورها الخاص لتلك المشكلة،وهكذا يعلن الجسد تمرّده على "ثقافة الكنيسة"وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها،هذا الأمر يحتاج إلى انتهاك مستمر يواظب النص على الإعلاء من شأنه،ويجعله هدفا من أهدافه،وما أن يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية،إلا ويجد نفسه في نزاع مع أسرة الثقافة التقليدية،ومهما تنوعت التجارب وتعددت،فالحلم يقوده في نهاية المطاف إلى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمر في تضاعيفها إقصاء للجسد،وهنالك في جبل اسمه امرأة،يقال له "جبل مره" تقوده الفتيات،عذراوات الطبيعة،إلى الدرب الذي كان قد ضيعه،وعلى سفح ذلك الجبل يمارس فعله الإنساني :الحب والكتابة.

هاتان السيرتان الروائيتان لمحمد شكري ورؤوف مسعد،يمكن النظر إليهما بوصفهما نصين ينتهكان فعلاً العرف الموروث الذي يرى في وصف التجربة الجسدية الذاتية قضية اعتبارية تتصل بفعل رمزي وهو استرجاع تكوّن الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت عليه الذات في رحلة تدرجها الزمني، وذلك ما سنقف عليه في الفقرة الآتية استناداً إلى نجيب محفوظ وحنا مينة.

5.الأصداء الذاتية وبقايا الصور

في "أصداء السيرة الذاتية"(11) يقترح نجيب محفوظ نمطاً جديداً من الكتابة السيرية،لا يستجيب لقواعد الفن المعهودة،يغيب التدرّج التاريخي،ويختفي البعد الذاتي الذي تمثله تقليدياً في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية،وتتناثر عناصر السياق الذي ينتظم والوقائع والأحداث،وذلك يفضي إلى تشظّي مكونات التجربة في الزمان والمكان،ذلك التشظّي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد،ومع أن العنوان "أصداء السيرة الذاتية"يدفع القارئ إلى اصطناع أفق انتظار خاص بأنه سيتعرّف إلى نبذ من التجارب والمواقف والآراء المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنوان وتوجيهاته وجملة الإشارات التي يتضمنها النص،إلى درجة يصعب

فيها احتراق الحجب المحيطة بشخصية المؤلف،ذلك أنه شأنه هنا شأنه في كثير من رواياتــه وقصصــه القصيرة،يلجأ إلى المواربة والترميز والإيحاء،ولا يميل إلى التقرير والإحالة،ومعلوم أن شــحن التخيــل، والتعمية على البعد الذاتي-الوقائعي يبعد فن السيرة الذاتية عن أهم قواعده،وهي استثمار تجربة شخص ما،وعرضها سردياً،وهنا ينبغي التريث إزاء كلمة "أصداء" الواردة في العنوان،فوظيفتها مزدوجة،إذ هي من جهة أولى تخفّف من درجة التصريح،بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية،ولكن هذا لا يعني أنهــا لا توحي بأن النص ليس سيرة ذاتية،ومن جهة ثانية فإنها تمارس فصلاً رمزياً بين ما يمكن توقّعــه مــن أحداث مباشرة وأخرى غير مباشرة،وفي الأخير فإن ما ينتظره القارئ هو"أصداء"لوقائع،وليس الوقائع ذاتها. وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثاً من الدرجة الثانية في التصريح،فالمؤلف لا يريد الوقوف على أحداث الدرجة الأولى،إنه مهموم بأصداء تلك الأحداث،وهذا الاختيار غاية في الأهمية لأنه ينذر تنازعاً وتعارضاً داخل النسيج الدلالي للنص،فالوجه الأول لذلك التعارض يتجه إلى أن النص متصل بوقائع حياة المؤلف،وعليه فللقارئ كامل الحق في تلقي النص باعتباره سيرة ذاتية غير مباشرة إنما جملة أصداء،والوجه الثاني يتجه إلى دفع النص إلى مضمار التخيل الروائي الذي لنجيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه.

إن نص "أصداء السيرة الذاتية"يتغذّى من هذه التعارضات الدلالية،وينطلق بوصفه نصاً سردياً في مجاز خيالي ذاتي خصب،وكلاً من التجربة والتخيل تزودان النص بإمكانات إيحائية كثيرة،لأن التنافذ فيه مفتوح على مغذّيين أساسيين هما:السيرة الذاتية والتخيل الروائي،وعلى هذا فإن مصطلح "الســيرة الروائية" ينطبق عليه،ويعبر عن سلسلة الأمشاج التي يتركب منها.يتكون متن النص مــن 225 فقــرة مرقمة،ولا تخضع تلك الفقرات إلى علاقات منطقية أو سببية،إنما يأتي تنفيذها دون ترتيب،فتربطهــا علاقات سردية، بحيث أن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهــر،ولكن المنــاخ التأملي التجريدي سيكون حاضناً يحل محل السياق المتدرج.وبسبب كل هذا نفضل أن نصطلح علــى تلك الفقرات بــ "الشذرات" مستحضرين في الذهن "الشذرات الفلسفية"التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في العصور القديمة،فتلك الشذرات كانت في غالبها تأملات فكرية تأخذ أحياناً شكلاً عملياً محسوساً،وأحياناً شكلاً تجريدياً مطلقاً،ومن خلالها تبث جملة الآراء والمواقــف والانطباعــات والتجارب والرؤى،و"شذرات" نجيب محفوظ تتضمن كل هذا،وربما يكون الانتقال المتدرّج من الحسي الملموس إلى المجرد هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص،فالشــذرة الأولى،الــتي يمكــن اعتبارها أول مفاتيح النص،تلمح إلى طفولة المؤلف،وهو دون السابعة،ويرجح أن الإشارة تتصل بثورة

1919 في مصر التي بالمقارنة مع ميلاد الكاتب،تكون الحدث الذي يرجّح أن المؤلف يقصده في استهلال النص.وما أن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي،لكن دون التعالي على الأحداث الملموسة التي منها ذكريات متقطعة عن زيارات عائلية ولقاءات وحوارات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية. وكلما تقدمنا في قراءة الشذرات تزداد شحنة التجريد،وفي الشذرة العاشرة يرد على لسان الحكيم– وهو صديق الراوي – قوله "ما الحب إلا تدريب ينتفع به ذوو الحظ من الواصلين".وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم "قسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان".ويغيب الحكيم،فيما يكون السرد مباشراً بضمير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هنا وهناك،إلا أن الشذرة رقم (120)تحمل عنواناً لافتاً للنظر"عبد ربه التائه".

وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المائة الباقيات،ولا يمكن إخفاء التماهي بين الراوي الذي كان شديد الحضور إلى الشذرة 120 وانحساره بعد ذلك،واندماجه رمزياً بشخصية "عبد ربه التائه".ويحسن إيراد هذه الشذرة المفصلية في النص:"كان أول ظهور الشيخ عبد ربه في حينا حين سمع وهو ينادي "ولد تائه يا أولاد الحلال" ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود،قال:"فقدته منذ أكثر من سبعين عاماً فغابت عني جميع أوصافه"تعرفت بعبد ربه وكنا نلقاه في الطريق والمقهى أو الكهف،وفي كهوف الصحراء يجتمع بالأصحاب حيث ترمي بهم فرحة المناجاة في غيبوبة النشوات،فحقّ عليهم أن يوصفوا بالسكارى وأن يسمى كهفهم الخمارة.ومنذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وأن في صحبته مسرة وفي كلامه متعة،وإن استعصى على العقل أحياناً".يظهر الشيخ عبد ربه التائه في منتصف النص تقريباً باحثاً عن طفولته التي غادرها منذ سبعين عاماً،وسيستأثر بأهمية استثنائية في القسم الثاني من النص،ولا يخفي الراوي مداومته لقاء الشيخ،ومسرّة صحبته والمتعة التي يثيرها كلامه،ومن المهم الإشارة إلى أن ذلك الكلام قد"يستعصي على العقل أحياناً".فعلاً، فإن الشذرات الحكمية والوعظية التي ستتردّد على لسان الشيخ ستكون تجريدية في الغالب.إن الشيخ لا يظل قناعا للراوي،إنما الراوي يتماهى معه،ويتحوّل السرد شيئاً فشيئاً إلى سرد موضوعي غير مباشر.يغيب الكلام المباشر والراوي الذي يعلن عن وجوده وانطباعاته،ويظهر الشيخ الحكيم بشذراته المكثفة الموجزة التي تعد ذخيرة تجارب تعرض بشكل تجريدي على أنها تأملات تستعصي على العقل أحياناً،ولا يغيب عن بالنا أن النص سيكون موزعاً بين الراوي والشيخ والمؤلف.ولكننا نرجّح أنه في القسم الثاني من النص سيندمج هؤلاء الثلاثة، فالشيخ هو الراوي وهو المؤلف،ما أشد الشبه بين الشيخ وبعض الشخصيات التي ظهرت في "ملحمة الحرافيش"و"أولاد حارتنا"! ماأقرب أن يكون الشيخ قناعاً

لنجيب محفوظ! ومن الملاحظ أن اسمه المركب يعتبر مثار فضول للبحث، إنه الشيخ الضال منذ سبعين عاماً، أيكون حقاً هو نجيب محفوظ الذي لم تمكث في ذاكرته -في تضاعيف هذا النص- إلا الذكرى التي أشار إليها في الشذرة الأولى،فغادر طفولته إلى الآن،وأصبح شيخاً تائهاً يبحث عن حقيقة يعرف أنها غير موجودة ؟

وفي"بقايا صور"يقف حنا مينة على طفولته القروية قبل مرحلة الوعي،وضمن إطار التشرّد الأسري يظهر الراوي-الطفل وهو يلتقط أو يعيد التقاط وقائع علقت في ذاكرته،وثُبتت بوصفها صوراً تشكل جزءاً منها،ويصرّح حنا مينة بذلك كاشفاً آلية تكون سيرته الروائية:"إن بقايا صور ستغدو،في الوعي الذي نما بنمو العمر،صوراً شبه كاملة الآن،قد يظل فيها بعض الفجوات،وقد تستعين المخيلة ببعض المسموع من الأهل لتظهير طرف مكمل من هذه الصورة أو تلك،ولكن الأشياء تصبح في الضوء، مستخرجة بجهد الاسترجاع من قاع بئر قديمة، معتمة،لذاكرة رسخت الأحداث فيها،على طفولتها، كأنما هذه الأحداث القاسية قد حفرت بسكين الشقاء المتصل لأسرة يعصف بها الإعصار من كل جانب،وهي تدور في الدوامة الزوبعية،كسفينة شراعية قطعت مرساها،وانكسرت دفتها،فتخبطت في الموج العاصف بغير قيادة،أو بوجود قيادة مع ربان غير مؤهل لأن يكون رباناً،أو أنه لا يبالي أن يكون، لأنه حرم مزية التقدير والتدبير،ولم يحس أنه يحمل مسؤوليتهما أساساً (=الإشارة إلى قصور دور الأب). أنا لا أزعم أن سفينة عائلتنا وحدها التي عرفت هذا التخبّط في لجّة بحر الفقر الكبير،ولكنها،بسبب من لا مبالاة ربانها،كانت أشدها اضطراباً في مصطرع النوء وأسرعها إلى الضياع في اللجّة،وقد ضاعت فعلاً، وحين سيكتب لها أن تعود إلى الشاطئ، ستكون قد فقدت بعض أفرادها برغم أنها كانت لا تزال في الصفحات الأولى من سفر التيه الذي عاشته" (12).

ما اصطلح عليه حنا مينه بـ"سفر التيه"هو الذي سيكون مادة "بقايا صور".ومن الواضح أن الراوي الذي يعدّ الشخصية الأساسية في النص،وهو المؤلف في قناع سردي،يعزو ذلك التشرد والضياع والتخبط إلى عجز الأب و قصوره في حماية الأسرة،ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بأبيه من الراوي في "الخبز الحافي"ففيما ترفرف في نص محمد شكري صورة الأب المجرم الذي قتل ابنه الصغير،ورغبة الراوي الصريحة في الانتقام، فإن الراوي في "بقايا صور"لا يتردد أحياناً في البحث عن أعذار لأبيه،على الرغم من معرفته بأنه أسير "الثالوث المصائبي"إذ "يشرب حيثما تسنى له،ويسكر كلما شرب،وينام في أي مكان،ولو في الفلاة أو الخمارة تاركاً نفسه وما معه لرحمة المارة والعابثين والمخمورين"(13)،وبما أن الراوي يحمّل أباه كل مصائب الأسرة،فإنه عكس ما ظهر في "الخبز الحافي" لا يتقصّد أن يقود

أسرته إلى ذلك فهو"يرحل وكلّهُ قصد أن يعود كما رحل ممارساً كل مشاعر الـــزوج والأب،وكـــل مسؤوليته تجاههما،ولكنه بنفس القصد،والأصح دونه،ينسى كل ذلك، كأنما هو ليس زوجاً ولا أبـــاً. يعيش، في أي مكان،كما في كل مكان،يسكر وينام،كما لو أنه في بيته،وكما لو أنه بلا بيت.ينســـى طوال غيبته، ما كان قبل الغيبة،يفقد بطريقة ما،ذاكرته،يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كما.كان يحيـــا الشعور بالمسؤولية قبله"(14).

ويبدو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي حول أبيه،ستكون مثار قلق شخصي بالنسبة إليه،فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له،على غرار صورة الأب في "الخبز الحافي" التي تتنـــامى في"الشـــطار" وتصبح هاجساً مقلقاً للراوي، وعلى هذا، فإنه قرب خاتمة النص تقريباً،يعود لتصفية موقفه النـــهائي "وإني لأغفر لوالدي كثيراً من الأذى الذي ألحقه بنا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة الـــتي كـــان يظهرها.ولست ألومه على شبقه المرضي،ما دام ليس مسؤولاً عنه،ولا على سكره،هو الذي في السكر كان يغرق تعاسات دنياه،لكنني كطفل،ما كنت قادراً على فهم ذلك،وكان احتجاج أمي عليه هـــو احتجاجي،ثم صار الاحتجاج ألماً وقرفاً وعجزاً في آن" (15).في النهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر،فيدرج سلوك الأب في سياق الشقاء العام الذي ضرب الأسرة كالإعصار المدمر؛فالراوي هنا لا يطور موقفاً عدائياً،لا يريد أن يكون قطباً مضاداً للأب كما هو الحال في نص محمد شـــكري، هذا الأمر يجد ذاته يدفعه لتخفيف العبء عن كاهل الأب،الذي لا يشكل حضوره أو غيابه في سياق الأحداث أمراً مهماً، فالتراسل يتركز بين الطفل-الراوي وأمه وأخواته،إن شقاء الأم،بفعل وجودها مع الطفل،وحيرتها وعطفها وترددها ومهادنتها وحسن طويتها إلى جانب كونها ذخيرة حكايات،تســـتأثر كثيراً باهتمام الطفل وهو يروي،إن معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي تتصل بالأم المعذبـــة.لا غرابة أن يظهر إهداء حنا مينة في مقدمة النص "إلى مريانا ميخائيل زكور، أمي".الإهداء مفتاح للولوج إلى عالم النص، وصورة الأم المشعة تفسر أهمية الإهداء ووظيفته.

يتميز الراوي في"بقايا صور"بأنه راو اندماجي،لا يجعل من فرديته هاجساً يشغله،فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متنوع لضمير المتكلم في السير الروائية العربية،يختفي وتظهر صـــيغة واحدة فقط من بين صيغه وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع،وهذا أمر له دلالته،فالراوي لا يعنى بذاته، إنما ينصرف اهتمامه إلى تصوير أسرته،إنه يذوب في كيان الأسرة،ويتحدث باسمها،ويستعيد تجربتـــها بعيداً عن أي نزوع نرجسي،إنه لا يشكل أبداً محوراً أساسياً في تلك التجربة،لا يقف على أفعاله إلا في أقل درجة، لا يعنى بتطوراته النفسية والجسدية إلا بشكل عابر وثانوي وفي سياق غير مقصود لذاته،

إنه غير ميال للتعليل لأنه لم يبلغ مرحلة تمكّنه من ذلك،تعرض أفعال الآخرين وتجاربهم ومواقفهم على شاشة ذاكرته بوصفها "بقايا صور".

في الغالب لا يميل حنا مينة إلى إسقاط وعيه الحالي على تجربته الأسرية،لا يريد أن يجعل ذلك موضوعا للتحليل والإسقاط والتأويل،وفي مرات قليلة يتدخل،ولكن دون تورط، إنما بشفافية عابرة،من ذلك مثلاً إشارته الموجزة لموضوع الجنس،الذي لا تظهر له أهمية في النص،فهو لا يخفي كرهه للتهتك الجنسي و"مقت مقترفيه. لقد أردت الأشياء شاعرية،سامية دائماً لا بدافع أخلاقي متزمت،بل بفعل رومانتيكية شفافة جبلت عليها،رومانتيكية ترى في الجنس،في أقصى شبقه ممارسة إنسانية رفيعة،وتغضب حتى الصراخ،أن تنحط هذه الممارسة فتصبح ابتذالية كريهة" (16).وهنا يعلن حنا مينة وجهة نظره الواعية بهذا الموقف،ويبدو تغييب موضوع الجنس واستبعاده،وكأنه نوع من الانتهاك للاحتفاء به كما ظهر في "بيضة النعامة"و"الخبز الحافي"و"الشطار"،ويغالبه أسى في مكان آخر،لأنه في طفولته لم يكن يصلح لشيء،لأن أحداً لا يقبل أن يستخدمه كما حصل لشقيقاته اللواتي عملن خادمات،الإحساس بأنه يقتات من تعبهن الجسدي،يؤرقه أنه تعلم على حساب جهلهن،يقول"كنت أقتات من جسد أخواتي،من طفولتهن من حريتهن،وإنني تعلمت القراءة والكتابة،في الصفوف الابتدائية الوحيدة.من جهلهن،وظني أنهن لن يقرأن هذه الكلمات أبداً لأنهن أميات،ولأن أحداً لن يتطوع كي يقرأها لهن"(17).إن مثل هذه الإشارات قليلة،ويظهر وكأن الراوي مدفوع بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه،هذا أمر قد يفسر لنا أيضاً عزوفه عن تسليط الضوء على نفسه،وهو أمر جعله كائناً اندماجياً لا يرغب بالإعلان عن فرديته.

تطّرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد،ولا يوجد ميل للعودة إلى الوقوف على أحداث تجاوزها سياق وقوع الأحداث.ولا لاستباق أحداث لم تقع بعد،إلا في حالات نادرة لا تخلخل ذلك النظام المتدرج،كما لاحظنا في"أصداء السيرة الذاتية".وهذ النسق التقليدي الشائع في السيرة الذاتية والرواية يوافق الطابع الانسيابي والجبري والمهادن للشخصيات الأساسية في النص،ذلك أن الشخصيات عموماً مستكينة ومسوقة بإرادة قدرية،وكأن الخلق الفني لم يتدخل في صياغتها،الأب في غيابه وحضوره،في خسائره المتلاحقة،وإهماله ولا أباليته،والأم في استكانتها وقبولها الأمر الواقع وعطفها حتى على الأرامل من عشيقات زوجها،الأخوات الصاغرات الخادمات،والطفل الذي لا يملك إلا الذاكرة، جميعهم محكومون بإرادة غامضة تسيرهم حيث شاءت،مرة إلى أعمال السخرة،وأخرى إلى التشرد والضياع والجوع والارتحال،وحدها الأرملة "زنوبة" تخرق هذا السلوك،وتظهر كشخصية فاعلة في

تقلبها ومزاجها ورغباتها وشفقتها،ونهاية حياتها التي اختارتها لتغير كل التوازنات والتواطؤات القائمة في مجتمع النص،وبسبب ذلك تقرر أسرة الراوي الهجرة إلى المدينة حيث يختتم هذا الجزء من السيرة الروائية . ومن الواضح أن الأرملة– الغانية،بفعلها الذي تقتل فيه ستغير كل نظام العلاقات السائدة آنذاك. يفتح الأفق بعد ذلك على "صور"أخرى تعرض في نصوص لاحقة.

يدمج الراوي في ذاكرته مكونين رئيسيين يشكلان متن النص، أولهما ما يروى إليه، وما يسمعه من خلال وسطاء،وما تضيفه مخيلته إلى ذلك وبخاصة مرويات الأم الخرافية والأسطورية والدينية والتاريخية،وهذا المكون يشكل جانباً كبيراً من الفصول الأولى من النص.وتظهر مرويات الأم وكأنها مغالبة للقهر والإذلال،ومعادل للإخفاق الأسري والاجتماعي،يبرهن ذلك أن الأم أحياناً تمضي في مروياتها وكأنها تروي لنفسها،وحول الموقد،وسط زمهرير الشتاء،ووسط عواء الكلاب وأبناء آوى، وصرير الريح والعواصف الممطرة إذ الجوع والخوف والتحفز،تبدأ الأم حكاياتها،إنها مدفوعة بأحاسيس دفينة لإعادة التوتر، إلى نفسها وأطفالها في ظل غياب مستمر لزوجها، من أجل ذلك (كانت تبذل جهداً في حملنا على السهر. تغرينا: "الليلة سأحكي لكم عن الشاطر حسن" ومنذ هبوط الليل نغلق الباب، ونضع وراءه جذع شجرة التوت، وبعد أن نتناول ما لدينا من طعام تجلس الوالدة على حصير أمام الموقد ونحن حولها وتشرع في سرد حكاياتها. كنا نعدها إلا نتام. الشقيقات يحاولن ذلك.وعلى صوت المطر، ووهج النار، وعالم الحكايات الساحر، تشرع الأخوات بالتثاؤب، ثم تنطبق الجفون، وفي منتصف الحكاية نكون قد نمنا، وتجد أنها تحكي لنفسها. كانت تنبهنا، تنذرنا بألا تحكي لنا شيئا بعد الليلة، فنفتح عيوننا، نلتقط عبارة أو عبارتين وبعدها يلتوي رأس على الكتف، ثم آخر ثم آخر، ومن جديد تكتشف أننا نمنا، وأنها تحكي لنفسها. كان سهرنا معها يعطيها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يتمطى عبر الحقول، يزأر مع الريح، يندس في المطر والظلمة ويزحف صامتا كالهول فتلتقطه حواسها، وتتيقظ بجفلة، متوقعة في كل لحظة أن تسمع نقباً في الجدار أو طرقاً على الباب"(18).

هذه المرويات تشكل ذخيرة سردية في ذاكرة الراوي، يتمعن فيها،تلهب خياله،تقرّبه إلى عالم المرأة–الأم،وتبعده عن عالم الرجل–الأب،فيجد نفسه مندمجاً في أسرته الأنثوية التي يشكّل حضور الأب فيها مظهراً طارئاً وزائلاً وغير فاعل،فقد كان منذ البدء "الطفل الوحيد والأثير في العائلة".الراوي لا يُظهر أبداً تمرداً من أي نوع ما،هنالك استبعاد كامل لكل التوترات التي ترافق نشأة الطفل الذكر،إن مصادر تخيلاته أنثوية،والإطار الأسري الذي يحتويه نسائي،والأفق العام لحياته متأثر في هذا المناخ،وهو يتقبّل كلّ ذلك بوصفه قدراً لا شأن له به.أما المكوّن الثاني لمتن النص،فالمشاهدات والملاحظات

والتجارب الأسرية البسيطة التي تستأثر باهتمام الراوي،وهي وقائع تنضّد متسلسلة وتُنظّم في إطـــار الارتحال الدائم للأسرة،ويبدو الجانب الوقائعي فيها واضحاً،إنها توثيق للتجربة الكلية للأسرة،وإعطاء تلك التجربة بعداً واقعياً وحقيقياً،وتندرج في هذا السياق تنقل الأسرة بين "الســويدية" و"اللاذقيـــة" و"الاسكندرونة" والقرى التي تمرّ بها العائلة أو تستوطنها بعض الوقت،وتصحيح تاريخ ولادة الـــراوي ومسقط رأسه،وأعمال الأب الخاسرة وتموراته،وعمل أخواته كخادمات،وأفعال الراوي الطفل وألعابه البيتية،كل ذلك يقوم على خلفية من الصراعات والأزمات الاجتماعية بين الفلاحين الفقراء والأسياد المالكين للأرض والمال والسلطة.وفي"المستنقع"و"القطاف"يستكمل حنا مينة سيرته الروائية،إذ تنفـــتح أبواب العالم الخارجي أمام الصبي في "بقايا صور".

الهوامش

1- ترفيطان طودوروف،الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،الدار البيضاء،توبقال،1990ص51 .
2.جورج ماي ،السيرة الذاتية،ترجمة محمد القاضي و عبدالله صولة،تونس،بيت الحكمة،1992ص 189 .
3. م . ن . ص 199_205 .
4. فيليب لوجون،السيرة الذاتية ،ترجمة عمر حلي،بيروت،المركز الثقافي العربي ، 1994 ص 22 .
5. م . ن . ص 39 - 40 .
6. محمد شكري،الخبز الحافي ، لندن ، دار الساقي ، 1993 .
7. محمد شكري،الشطار ، لندن ، دار الساقي ، 1994 .
8. م . ن . ص 94 .
9. رؤوف مسعد،بيضة النعامة ، لندن ، رياض الريس للنشر ، 1994 .
10.م . ن . ص 12 .
11. نجيب محفوظ،أصداء السيرة الذاتية،نشرت مسلسلة في جريدة أخبار الأدب عام 1996 .
12.حنا مينة ، بقايا صور،بيروت، دار الآداب ، 1990 ، ص 203 - 204 .
13. م . ن . ص 110 .
14. م . ن . ص 11 .
15. م . ن . ص 268 - 269 .
16. م . ن . ص 273 .
17. م . ن . ص 257 .
18. م . ن . ص 100 .

إحسان عبّاس
(السيرة العلمية)

المنشورات :

أ – الكتب المؤلّفة :

– الحسن البصري (دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٥٢) .
– فن الشّعر (دار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٣ ؛ الطبعات الثانية والثالثة والرابعة ، دار الثقافة ، بيروت ، دون تاريخ ؛ الطبعة الخامسة ، دار الثقافة ، ١٩٧٥) .
– عبد الوهاب البيّاتي والشّعر العراقي الحديث (دار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٥) .
– فن السيرة(دار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٦ ؛ الطبعات الثانية والثالثة والرابعة ، دار الثقافة ، بيروت ، دون تاريخ ؛ الطبعة الخامسة ، دار الثقافة ، ١٩٧٨) .
– أبو حيّان التوحيدي (دار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٦ ؛ الطبعة الثانية ، الخرطوم ، ١٩٨٠) .
– الشّعر العربي في المهْجَر – بالاشتراك مع محمد يوسف نجم – (دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٧ ؛ الطبعة الثانية ، ١٩٦٧)
– الشريف الرّضي (دار صادر ، بيروت ، □١٩٥٩○) .
– العرب في صقلية (دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٩ ؛ الطبعة الثانية ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٠ ؛ الطبعة الثالثة ، دار الثقافة ، ١٩٧٥) .
– تاريخ الأدب الأندلسي – الجزء الأول : عصر سيادة قرطبة (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٠ ؛ الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ ؛ الطبعة الثالثة ، ١٩٧٣ ؛ الطبعة الرابعة ، ١٩٧٧ ؛ الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨) .
– تاريخ الأدب الأندلسي – الجزء الثاني : عصر الطوائف والمرابطين (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٢ ؛ الطبعة الثانية ، ١٩٦٧ ؛ الطبعة الثالثة ، ١٩٧١ ؛ الطبعة الرابعة ، ١٩٧٤ ؛ الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨) .
– تاريخ ليبيا (دار ليبيا للنشر والتوزيع ، بنغازي ، ١٩٦٧) .
– بدر شاكر السيّاب (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٩ ؛ الطبعة الثانية ، ١٩٧٢ ؛ الطبعة الثالثة ، ١٩٧٥ ؛ الطبعة الرابعة ، ١٩٧٧ ، الطبعة الخامسة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٢) .
– تاريخ النقد الأدبي عند العرب (دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧١ ؛ الطبعة الثانية ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٨) .
– دراسات في الأدب الأندلس – بالاشتراك مع وداد القاضي وألبير مُطْلق – الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٧٦ ؛ الطبعة الثانية ، ١٩٧٩) .
– ملامح يونانية في الأدب العربي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٢) .
– اتجاهات الشعر العربي المعاصر (سلسلة عالم المعرفة ، رقم : ٢ ، الكويت ، ١٩٧٨ ، الطبعة الثانية ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٢) .
– تاريخ دولة الأنباط . (دار الشروق عمان ١٩٨٧) .
– عبد الحميد وما تبقى من رسائله . (دار الشروق عمان ١٩٨٧) .
– الوزير المغربي أبو القاسم الحسين بن علي . (دار الشروق عمان ١٩٨٧) .
– فن الشعر (طبعة رابعة ، دار الشروق عمان ١٩٨٧) .
– فن السيرة (طبعة رابعة ، دار الشروق عمان ١٩٨٩) .
– تاريخ بلاد الشام منذ العصر البيزنطي حتى نهاية عهد الخلفاء الراشدين . (الجامعة الأردنية عمان ١٩٩٠) .
– تاريخ بلاد الشام في العصر العباسي ١٣٢ – ٢٥٥(الجامعة الأردنية) .
– فصول حول الحياة العمرانية والثقافية في فلسطين (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٣) .
– تاريخ النقد الأدبي عند العرب (طبعة مزيدة ومنقحة ، دار الشروق ، عمان ١٩٩٣) .

ب – الكتب المحقّقة :

– رسالة في التّعزية لأبي العلاء المعري (دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٥٠) .
– جريدة القصر للعماد الأصفهاني – قسم مصر □ في جزئين ○ – بالاشتراك مع شوقي ضيف وأحمد أمين – (القاهرة ، ١٩٥٢) .
– رسائل ابن حزم الأندلسي (مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٥٥) .
– فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري – بالاشتراك مع عبد المجيد عابدين (الخرطوم ، ١٩٥٨ ؛ طبعة جديدة ، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٢) .
– جوامع السيرة لابن حزم الأندلسي – بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد – (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٨) .
– التقريب لحدّ المنطق لابن حزم الأندلسي (دار الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩) .
– ديوان ابن حَمْديس الصقلّي (دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٠) .
– الرد على ابن النّغريلة اليهودية ورسائل أخرى لابن حزم الأندلسي (دار العروبة ، القاهرة ، ١٩٦٠) .
ديوان الرّصافي البَلَنْسيّ (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٠) .
– ديوان القتّال الكيلاني (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦١) .
– ديوان لَبيد بن ربيعة العامري (الكويت ، ١٩٦٢) .
– أخبار وتراجم أندلسية مستخرجة من معجم السّفر للسِّلفي (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣) .
– ديوان الأعمى التّطيلي (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣) .
– شعر الخوارج (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣ ؛ طبعة جديدة ، ١٩٧٥) .
– الكتيبة الكامنة للسان الدين ابن الخطيب (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣) .
– الذّيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي □ قسم من السفر الرابع ○ (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٤) .
– الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي □ السفر الخامس – في قسمين ○ (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٥) .
– التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لابن الكتّاني (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦) .
– عهد أردشير (دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧) .



- ليبيا في كتب التاريخ - بالاشتراك مع محمد يوسف نجم - (دار ليبيا، بنغازي، ١٩٦٨).
- ليبيا في كتب الجغرافيا والرحلات - بالاشتراك مع محمد يوسف نجم - (دار ليبيا، بنغازي، ١٩٦٨).
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمقري التلمساني □ في ثمانية أجزاء ○ (دار صادر، بيروت، ١٩٦٨).
- الوافي بالوفيات للصفدي □ الجزء السابع ○ (سلسلة النشرات الإسلامية، رقم ٧/٦، الصادرة عن المعهد الالماني للأبحاث الشرقية ببيروت، دار شتاينر، فيسبادن، ١٩٦٨).
- وفيات الأعيان لابن خلكان □ في ثمانية أجزاء ○ (دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨ - ١٩٧٢).
- طبقات الفقهاء لأبي إسحاق الشيرازي (دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٠).
- ديوان الصنوبري (دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠).
- ديوان كُثيِّر عَزَّة (دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١).
- الذيل والتكملة لابن عبد المراكشي □ الجزء السادس ○ (دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣).
- فوات الوفيات لابن شاكر الكتبي □ في خمسة أجزاء ○ (دار الثقافة ودار صادر، بيروت، ١٩٧٣ - ١٩٧٧).
- الروض المعطار في خبر الاقطار لابن عبد المنعم الحميري (دار الامانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٥؛ الطبعة الثانية، دار ناصر، بيروت، ١٩٨٠).
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني □ في ثمانية أجزاء ○ (الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٤ - ١٩٧٩؛ الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩؛ الطبعة الثالثة، دار الثقافة، ١٩٨٠).
- أنساب الأشراف للبلاذري □ القسم الرابع، الجزء الأول ○ (سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٢٨/٤، الصادرة عن المعهد الالماني للأبحاث الشرقية ببيروت، دار شتاينر، فيسبادون، ١٩٧٩).
- أمثال العرب للمفضل الضبي (دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٠).
- سرور النفس بمدارك الحواس الخمس للتيفاشي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠).
- رسائل ابن حزم □ الجزء الأول ○ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠).
- رسائل ابن حزم الأندلسي □ ١-٤ ○ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ - ١٩٨٣).
- كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس (ط. ثانية. دار الشروق، بيروت ١٩٨١).
- ديوان شعر الخوارج (الطبعة الخامسة. دار الشروق، بيروت ١٩٨٢).
- رسائل أبي العلاء المعري (جـ. ١. دار الشروق، بيروت ١٩٨٢).
- فهرس الفهارس والأثبات لعبد الحي الكتاني □ ١-٢ ○. (دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٢. □ جـ٣ ○ - ١٩٨٦).
- الكافي في البيزرة لعبد الرحمن بن محمد البلوي بالاشتراك مع عبد الحفيظ منصور (بيروت ١٩٨٣).
- ديوان الرصافي البلنسي (ط ٢ مع زيادات. دار الشروق، بيروت ١٩٨٣).
- التذكرة الحمدونية □ ١، ٢ ○. بيروت ١٩٨٣، ١٩٨٤).
- مرآة الزمان لسبط ابن الجوزي □ جـ١ ○. (دار الشروق، بيروت ١٩٨٥).
- كتاب الخراج للقاضي أبي يوسف يعقوب بن ابراهيم. (دار الشروق، بيروت ١٩٨٥).
- تخريج الدلالات السمعية لعلي بن محمد الخزاعي. (دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٨٥).
- تحفة القادم لابن الآبار. (دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٨٦).
- الجليس الصالح للمعافي بن زكريا النهرواني □ جـ٣ ○ (عالم الكتب، بيروت ١٩٨٧).
- شذرات من كتب مفقودة. (دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٨٨).
- معجم الأدباء لياقوت الحموي □ ٧ مجلدات ○، (دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣).
- التذكرة الحمدونية بالاشتراك مع بكر عباس □ ١-٨ ○ (دار صادر، بيروت، تحت الطبع).
- أنساب الأشراف للبلاذري □ جـ٥ ○ (المعهد الالماني، بيروت تحت الطبع).
- معجم العلماء والشعراء الصقليين (دار الغرب الإسلامي تحت الطبع).

جـ - الكتب المترجمة:

- كتاب فن الشعر لأرسطو (دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٠)؛ وهي منقولة عن الترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب:

Samuel Henry Butcher, The Poetics of Aristotle (London 1889).

- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن - بالاشتراك مع محمد يوسف نجم □ في جزئين ○ (دار الثقافة. بيروت. ١٩٥٨ - ١٩٦٠)، وهي ترجمة كتاب:

Stanley Hyman, The Armed Vision (New York 1947, 1948)

- دراسات في الأدب العربي لفون جرونباوم - بالاشتراك مع كمال اليازجي وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم - (دار مكتبة الحياة. بيروت. ١٩٥٩). وهي ترجمة مقالات متفرقة لفون جرونباوم نشرت في مجلات مختلفة.
- إرنست همنغواي لكارلوس بيكر (دار مكتبة الحياة. بيروت. ١٩٥٩)؛ وهي ترجمة كتاب:

Carlos Baker, The Writer as Artist (Princeton University Press, Princeton 1956).

- فلسفة الحضارة أو مقال في الإنسان لإرنست كاسيرر (دار الأندلس، بيروت، ١٩٦١)؛ وهي ترجمة كتاب:

Ernest Cassirer, An Essay on Man (Yale University Press, New Haven 1944)

- يقظة العرب لجورج أنطونيوس - بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد - (دار العلم للملايين، بيروت. ١٩٦٢)؛ وهي ترجمة كتاب:

George Antonius, The Arab Awakening (London 1938)
- دراسات في حضارة الإسلام للسير هاملتون جب - بالاشتراك مع محمد يوسف نجم ومحمود زايد - (دار العلم للملايين ،بيروت، ١٩٦٤) ؛ وهي ترجمة كتاب :
Hamilton A. R.Gibb, Studies on the (Civilization of Islam)Beacon Press , Boston / Mass . 1962.
- ت . س . إليوت لماثيسن (المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٥) ؛ وهي ترجمة كتاب :
F. O. Matthiessen , The Achievement of T. S. Eliot (New York 1958)
- موبي ديك كهرمان ملفل (دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٦٥ ؛ الطبعة الثانية ، دار ناصر ، بيروت ، ١٩٨٠) ؛ وهي ترجمة كتاب :
Herman Melville , Moby Dick (New York 1942)
- الفكر العربي الحديث - وهو ترجمة لكتاب
Modern Arab Thought : Channel of the French Revolution to the Arab East , translated by Ihsan Abbas , ed. by Charles Issawi , The Kingston Press I. C. Princeton , New Jersey 1983 .
- مدن بلاد الشام حين كانت ولاية رومانية ، ترجمة الفصل العاشر من كتاب
A. H. M. Jones , The Cities of the Eastern Roman Provinces
(دار الشروق عمان ١٩٨٧) .
- رابعاً الرواية الحديثة لزيولكوفسكي ، بالاشتراك مع بكر عباس . (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - تحت الطبع) .
د - الكتب المحررة :
- كمال ناصر - الأعمال الشعرية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٤) .
- ديوان إبراهيم طوقان (دار القدس ، بيروت ، ١٩٧٥) .
هـ - البحوث العلمية والمقالات النقدية :
- المسافة والزمن في شعر ذي الرمة . (مجلة الثقافة - القاهرة ، العدد ٥٨٨ ، السنة ١٩٥١ ، ص : ١٩ - ٢١) .
- التجديد في شعر نازك الملائكة (١) . (مجلة الثقافة - القاهرة ، العدد ٧٢٣ ، السنة ١٩٥٢ ، ص : ١٥ - ١٧) .
- التجديد في شعر نازك الملائكة (٢) . (مجلة الثقافة القاهرة ، العدد ٧٢٤ ، السنة ١٩٥٢ ، ص : ١٦ - ١٧) .
- أعوام من عمر الأقصوصة السودانية □ ١٩٣٠ - ١٩٣٦ ○ مجلة القلم الجديد - عمّان ، العدد ٣ السنة ١٩٥٢ ، ص : ١١ - ١٢) .
- تاجوج في الأدب السوداني . (مجلة القلم الجديد عمّان ، العدد ٤ ، السنة ١٩٥٢ ، ص : ٢٧ - ٢٨) .
- في الأدب السوداني . (مجلة القلم الجديد - عمّان ، العدد ٦ ، السنة ١٩٥٣ ، ص : ١٥ - ١٦) .
- تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٤ ، السنة ١٩٥٣ ، ص : ٤٠ - ٤٤) .
- حفّار القبور لبدر شاكر السيّاب . (مجلة الأديب بيروت ، العدد ٥ السنة ١٩٥٣ ، ص : ٦٢ - ٦٣) .
- الجوّ العام في الشعر . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٦ ، السنة ١٩٥٣ ، ص : ٣٤ - ٣٥) .
- نسيب عريضة والنزعة الصوفية . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٧ ، السنة ١٩٥٣ ، ص : ٩ - ١٠) .
- في الأدب السوداني □١○ .(مجلة القلم الجديد - عمّان ، العدد ٦ ، السنة ١٩٥٣ ، ص : ١٦ - ١٧) .
- في الأدب السوداني (٢) . (مجلة القلم الجديد - عمّان ، العدد ٧ ، السنة ١٩٥٣ ، ص : ١٥ - ١٦) .
- نهضة الشعر في السودان . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ١ ، السنة ١٩٥٤ ، ص : ٤٠ - ٤٤) .
- النثر السوداني في عصر المهديّة . في كتاب « مَن الذي سرق النار » (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ص : ٣٢٧ - ٣٤٢) .
- الزيتونة الملهمة - دراسة في شعر فدوى طوقان . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٤ ، السنة ١٩٥٤ ، ص : ٩ - ١١) .
- القصة القصيرة - مترجمة عن سومرست موم . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٥ ، السنة ١٩٥٤ ، ص : ٨ - ١٢) .
- بين عبد الوهاب البياتي وت . س . إليوت . مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٣ ، السنة ١٩٥٥ ، ص : ٢٢ - ٢٤) .
- الإبداع الفني في رسالة الغفران . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٨ ، السنة ١٩٥٥ ، ص : ٣ - ٥) .
- أحمد أمين : طريقته في الكتابة والتأليف . (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ٤ ، السنة ١٩٥٥ ، ص : ٤٨٧ - ٤٩٦) .
- الأحلام في غلواء : دراسة لجانب من شعر الياس أبو شبكة . (مجلة الرسالة - بيروت ، العدد ٥ ، السنة ١٩٥٦ ، ص : ٣٣ - ٣٥) .
- النقد الأدبي في الأندلس . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٢ ، السنة ١٩٥٩ ، ص : ٥٠٩ - ٥٢٨) .
- دراسة نقدية للقصائد والبحوث التي نشرت بمجلة الآداب ، حزيران ، ١٩٦٠ . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ٧ ، السنة ١٩٦٠ ، ص : ١٣ - ١٤ و ٧٦) .
- دراسة نقدية للقصائد والبحوث التي نشرت بمجلة الآداب ، تموز ، ١٩٦١ . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ٨ ، السنة ١٩٦١ ، ص : ١٢ و ٥٤ - ٥٦) .
- الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ٩ ، السنة ١٩٦١ ، ص : ٧ - ١٢ و ٨١ - ٨٨ و ١٤٢ - ١٤٣) .
- الأدب في الأندلس والمغرب . في كتاب « الأدب العربي في آثار الدارسين » (دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص : ٢٥٤ - ٢٩٠) .
- القتّال الكلابي : حياته وشعره . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٤ ، السنة ١٩٦١ ، ص : ٢٤١ - ٢٥٨) .
- مؤسسات العلم الإسلامي ببغداد - مترجمة عن الأصل الإنجليزي لجورج المقدسي . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٤ ، السنة ١٩٦١ ، ص : ٢٨٥ - ٣٢٥ و ٤٨١ - ٥٢٣) .
- نظرات في النظرية السنّيّة في الخلافة - مترجمة عن الأصل



الإنجليزي للسير هاملتون جبّ . (مجلة الابحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٦ ، السنة ١٩٦٣ ، ص : ٢٩٩ - ٣١٠) .

- أخبار الغناء والمغنّيين في الأندلس . (مجلة الأبحاث - الجامعة الاميركية في بيروت - . العدد ١٦ ، السنة ١٩٦٣ ، ص : ٣ - ٢٢) .

- الجانب السياسي من رحلة ابن العربي إلى المشرق . (مجلة الابحاث - الجامعة الاميركية في بيروت ، العدد ١٦ ، السنة ١٩٦٣ ، ص : ٢١٧ - ٢٣٦) .

- الأثر الإسلامي في قصة موبي ديك . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ٤ ، السنة ١٩٦٥ ، ص : ٢ - ٥) .

- أبو ذرّ في وجه الأزمات الثلاث : دراسة نقدية لديوان معين بسيسو «الأشجار تموت واقفة» . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ٤ ، السنة ١٩٦٦ ، ص : ١٢-١٤) .

- أبو حيّان التّوحيدي وعلم الكلام . (مجلة الابحاث - الجامعة الاميركية في بيروت ، العدد ١٩ ، السنة ١٩٦٦ ، ص : ١٨٩ - ٢٠٧) .

- ابن شُهَيْد الاندلسي وشارل بلاّ . (مجلة الابحاث - الجامعة الاميركية في بيروت ، العدد ١٩ ، السنة ١٩٦٦ ، ص : ٣٩٥ - ٤٠٦) .

- رسالتان على غرار الغفران والتوابع والزوابع . (مجلة اللسان العربي الرباط ، العدد ٤ ، □ السنة ١٩٦٦○ ، ص : ١١٦ - ١٢٧) .

- الصورة الاخرى في شعر البيّاتي . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ٣ ، السنة ١٩٦٦ ، ص : ٢٨ - ٣١ و ١٨٧ - ١٩١) .

- ابن رضوان وكتابه في السياسة . في «كتاب العيد» (الجامعة الاميركية في بيروت ، ١٩٦٧ ، ص : ٩٩-١٥٤) .

- رئيف خوري والقصة . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ١٢ ، السنة ١٩٦٧ ، ص : ١١ - ١٣) .

- دراسة نقدية للقصائد التي نشرت بمجلة الآداب ، كانون الثاني ، ١٩٦٨ . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ٢ ، السنة ١٩٦٨ ، ص : ١٤ - ١٧) .

- رحلة ابن العربي إلى المشرق . (مجلة الابحاث - الجامعة الاميركية في بيروت ، العدد ٢١ ، السنة ١٩٦٨ ، ص : ٥٩ - ٩١) .

- نَوازل ابن رشد . (مجلة الابحاث - الجامعة الاميركية في بيروت ، العدد ٢ ، السنة ١٩٦٩ ، ص : ٣ - ٦٣) .

- أصابع حزيران والادب الثوري . (مجلة الآداب - بيروت ، العدد ٥ ، السنة ١٩٧٠ ، ص : ٣٠ - ٤٠ و ٦٦ - ٦٨) .

- الشعر السوداني : نظرة تقييمية . (مجلة الدراسات السودانية - الخرطوم ، العدد ١ ، السنة ١٩٧٠ ، ص : ٥ - ٢٥) .

- اتحاد البحريين في بجّانة بالاندلس . (مجلة الابحاث - الجامعة الاميركية في بيروت ، العدد ٢٣ ، السنة ١٩٧٠ ، ص : ٣ - ١٤) .

"Social and Cultural Life in Andalusia in the Light of the Nawazil of Ibn Rushd" paper delivered at the Congress of the German Oriental Society , Berlin , March , 1980 ;to be published in the Acts of the Congress .

- الحياة العمرانية والثقافية في فلسطين في القرنين الرابع والخامس الهجريين . بحث ألقي في المؤتمر الدولي الثالث لتاريخ بلاد الشام (فلسطين) ، عمّان ، نيسان ، ١٩٨٠ ، (طبع في كتاب خاص بالدراسات عن القدس - مؤتمر تاريخ بلاد الشام) .

- القوس العذراء ، بحث صدر في القاهرة في الكتاب التكريمي لمحمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين (تحرير أيمن فؤاد سيد والحسّاني حسن عبد الله) ، (صدر سنة ١٩٨٢ بعنوان دراسات عربية وإسلامية) .

- النقد عند حسين مروة بين النظرية والتطبيق بحث صدر في بيروت في الكتاب التكريمي لحسين مروة بمناسبة بلوغه السبعين (تحرير محمد دكروب) ، (صدر في كتاب ببيروت سنة ١٩٨١) .

- علي بن عبيدة الريحاني ، مختارات من نثره . (مجلة الأبحاث - السنة ٢٩ ، ١٩٨١ ص ٣ - ٣١) .

- بين أبي العلاء والوزير المغربي (بحث نشر بمجلة الفكر العربي ، العدد ٢٥ سنة ١٩٨٢) .

- طريقة ابن حيان في الكتابة التاريخية (بحث نشر في مجلة الفكر العربي العدد ٢٧ / ١٩٨٢ ، ص ١٩٩ - ٢١٧ ومجلة المناهل المغربية ، العدد ٢٩ / سنة ١٩٨٤ ، ص ١٠٩ - ١٤٣) .

Sense of Proportion in **Season of Migrationto** - the North , in el - Abhath (Special volume) Vol XXX 11 , 1981 , pp 39 - 44 .

- كتاب الغرباء للآجري نشر في : المجلد / ٥٠ / ١٩٨٤ ، (دار الشروق - بيروت ص ١٩٣ - ١٠١) .

Melanges de L'Universite Saint - Joseph , in Memoriam of Michel Allard and Paul Nwyia .

- ملتقطات من القسم المفقود من معجم الشعراء . (مجلة الابحاث - الجامعة الاميركية ببيروت السنة ٣٣ / ١٩٨٥ ص ٣ - ٣٦) .

- عبد الملك بن مروان ودوره في ثقافة عصره . (مجلة دراسات - المجلد الثالث عشر ، العدد الاول ١٩٨٦ ص ١٠٥ - ١١٣) .

- فتح بلاد الشام - مؤشرات وإرهاصات . (نشر في الندوة الثانية من أعمال المؤتمر الدولي الرابع لتاريخ بلاد الشام - المجلد الثاني تحرير محمد عدنان البخيت واحسان عباس ، عمّان ١٩٨٧ ، ص ١٢ - ٢٤) .

- التعليم في الاندلس حتى القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي ، بحث قدم إلى المجمع الملكي لبحوث الحضارة الاسلامي بعمان ضمن كتاب - التربية العربية الاسلامية : المؤسسات والممارسات ، (جـ ١) ١٩٨٩) .

- النموذج الإسلامي للتربية : (بحث ألقي في المؤتمر السنوي السادس المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمان ١٩٨٧ وسينشر في كتاب خاص بالبحوث التربوية يصدر عن المجمع) .

- جانب من التاريخ السري للمرابطين (بحث سينشر في الكتاب التكريمي للدكتور شوقي ضيف) .

- الحياة الثقافية والعمرانية بفلسطين في النصف الاول من القرن

السابع الهجري ، وبخاصة في ضوء رحلات ابن النديم ، (بحث سينشر في الكتاب التكريمي للدكتور ناصر الدين الأسد) .
- ترجمة أبي العتاهية مستخرجة من بغية الطلب لابن النديم ، (نشر في مجلة دراسات - الجامعة الأردنية ، المجلد الخامس عشر العدد السابع سنة ١٩٨٨ ، ص ٤٠ - ٩١).
- الشورى في الأندلس والمغرب منذ بداية العهد الأموي حتى نهاية عصر الموحدين ، (بحث قدم للمجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمان ضمن كتاب - الشورى في الإسلام ، جـ١، ١٩٨٩ م) .
- محمود الغول والدراسات الكلاسيكية ، (بحث قدم في ندوة بجامعة اليرموك ١٩٨٤ ، ونشر في الكتاب التذكاري لمحمود الغول ، فيسبادن ١٩٨٩) .
- مجموعة من المقالات النقدية في القصة القصيرة في الأردن (نشرت في ملحق الدستور الأسبوعي) .

و - مراجعات الكتب

- كتاب « حياتي » لأحمد أمين . (مجلة الثقافة - القاهرة ، العدد ٥٩٥ ، السنة ١٩٥٠ ، ص : ٢١ - ٢٣) .
- كتاب « التيجاني شاعر الجمال » للأستاذ عبد المجيد عابدين . (مجلة الثقافة - القاهرة ، العدد ٦٦٦ ، السنة ١٩٥١ ، ص : ٢٨ - ٢٩).
- كتاب « شوقي شاعر العصر الحديث » للدكتور شوقي ضيف . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ١٠ ، السنة ١٩٥٣ ، ص ٦٠ - ٦٢) .
- كتاب « شاعران معاصران » للدكتور عمر فرّوخ . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٣ ، السنة ١٩٥٥ ، ص : ٥٨) .
- كتب من الأردن : « مارس يحرق معداته » لعيسى الناعوري و« بطولات عربية من فلسطين » لعيسى الناعوري وإبراهيم القطّان و« مسرة في العمر » لإبراهيم الدبّاغ . (مجلة الأديب - بيروت ، العدد ٨ ، السنة ١٩٥٥ ، ص : ٥٩) .
- « ديوان القاضي الفاضل » تحقيق أحمد أحمد بدوي . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٤ ، السنة ١٩٦١ ، ص : ٤٠١ - ٤٠٧) .
- «كتاب الأزهر : ألف عام في تاريخ التربية الإسلامية » لبيارد دودج . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٤ ، السنة ١٩٦١ ، ص : ٦٠٥ - ٦١٠) .
- « قصة الإيمان بين الفلسفة والعلم والقرآن » للشيخ نديم الجسر . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأمركية في بيروت ، العدد ١٥ ، السنة ١٩٦٢ ، ص : ٨٣ - ٨٦) .
- « مقدمة في إحياء علوم الشريعة » لصبحي المحمصاني . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٥ ، السنة ١٩٦٢ ، ص : ٨٦ - ٨٩) .
- «برنامج شيوخ الرعيني» تحقيق إبراهيم شبوح . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٥ ، السنة ١٩٦٢ ، ص : ٥٢١ - ٥٢٢) .
- « ديوان ابن مقبل » تحقيق عزة حسن . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ١٥ ، السنة ١٩٦٢ ، ص : ٥٢٢ - ٥٤٣) .
- قاموس « الرائد » لجبران مسعود . (مجلة الأبحاث - الجامعة ٢٠٧)
- الجزء العاشر من مسند أمير المؤمنين عمر بن الخطاب» لأبي يعقوب بن أبي شيبة » تحقيق الدكتور سامي حداد بيروت ، ١٩٦٩ . (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ، العدد ٢٣ ، السنة ١٩٧٠ ، ص : ٩١ - ٩٢) .
- تراجم أهل القدس في القرن الثاني عشر الهجري ، تأليف حسن بن عبد اللطيف الحسيني ، دراسة وتحقيق سلامة صالح النعيمات ، (مجلة دراسات ، المجلد ١٣ ، عدد ١/١٩٨٦ ص ١٨٧ - ١٩٠) .

ز - مواد في الموسوعات :

- Kuthayyir in El2 .
- Aban b. Abd - al - Hamid., In Encyclopaedia Iranica (E . Iran) Vol . 1 . pp. 58-59 .
- Abd - al - Rahman b. Moh. Sarakhsi. E. Iran . Vol. I p.p. 147 - 48 .
- al - Adab al - kabir , E. Iran . Vol.1 , pp. 445 - 46 .
- al - Adab al - Saghir , E. Iran Vol. 1 , pp 446 - 47 .
- A'ma, Abul Abbas Saeb b. Farrukh . E. Iran Vol. 1. p.917 .
- Ayyoha L- Walad , E . Iran , Vol. iii , p 164 .
- Baramika in E. Iran ., Forthcoming .
- Buran , in E. Iran ., Forthcoming .

الجوائز والأوسمة :

١ - جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي ١٩٨١ .
٢ - جائزة جامعة كولومبيا ، نيويورك ، للترجمة ١٩٨٣ .
٣ - جائزة سلطان العويس الثقافية للنقد الأدبي ، ١٩٩٢ .
٤ - وسام المعارف اللبناني ، ١٩٨١ .
٥ - وسام القدس من منظمة التحرير الفلسطينية ، ١٩٨٨ .
٦ - شهادة دكتوراة فخرية في الآداب الإنسانية من جامعة شيكاغو ، ١٩٩٣ .

عضوية المجاميع والمؤسسات الثقافية :

١ - المجمع العلمي السوري .
٢ - مجمع اللغة العربية في القاهرة .
٣ - المجمع الملكي الأردني (مؤسسة آل البيت) لجنة تاريخ بلاد الشام .
٤ - جمعية المستشرقين الألمان .
٥ - النادي العربي الإسباني في مدريد .
٦ - هيئة تحرير ترجمة تاريخ الطبري .
٧ - مجلس أمناء جامعة البنات ، عمان .
٨ - أستاذ شرف في الجامعة الأمريكية ببيروت .

* معظم البحوث والمقالات الواردة في هذا الثبت جمعتها وحرّرتها وقدمت لها وداد القاضي في كتاب بعنوان « من الذي سرق النار »

السيرة والرواية : نوار اللوز لواسيني الأعرج نموذجاً

سعيد يقطين

1. تمهيد :

يتأطر هذا البحث ضمن مستويين اثنين. للأوّل طبيعة نظرية ويتصل عموماً بنظرية النصّ، وخصوصاً بجانبها المتعلق بما أسميه بـ «التفاعل النصّي» أو التعالي النصّي (transtextualité) كما يسميه جيرار جنيت. وللثاني طبيعة ثقافية، ويتعلق بالسؤال : كيف يتعامل الكاتب العربي مع التراث ؟

إن المستويين يتضافران علميا. وإذا كان الأول يرتبط بسؤال الباحث في ما يمكن أن نسميه بـ «السرديات النصية»، بما هي بحث في الكليات، فإن الثاني يتصل بعمل الناقد وهو يسعى إلى تجسيد قضايا ثقافية من خلال النص الملموس، يتعالق فيها ما هو نصّي بما هو خارج نصّي : أي مجموع العلاقات التي تنظم مختلف البنيات النصيّة وأبعادها.

من خلال هذا البحث، سوف لن تكون معالجة المستويين المؤطرين إلاّ جزئية، لأني هنا أنطلق من قراءة نصّ محدّد هو رواية «نوار اللّوْز : تغريبة صالح بن عامر الزوفري» للكاتب الجزائري واسيني الأعرج [1].

2. النـصّ والمُنَـاصّ :

يثيرنا العنوان الخارجي الفرعي «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» وذلك لأنّ «التغريبة» مفهوم خاصّ، وله دلالة محددة توحي إلى نوع أدبي شعبي في الثقافة العربية الكلاسيكية. إن التغريبة جزء من «سيرة بني هلال» لذلك ارتبط في ذهننا اتصال التغريبة بالجماعة. أما النوع الأدبي الأكثر ارتباطاً بالفرد ـــ في ثقافتنا القديمة ـــ فهو الرحلة. فلو استعمل الكاتب في المناصّ «رحلة صالح بن عامر الزوفري»، لما كان للعنوان هذه الإثارة التي تشدنا إليه. الشيء الذي يدفعنا إلى التساؤل : كيف يمكن أن تكون هناك سيرة أو تغريبة لفرد هو «صالح بن عامر الزوفري» ؟ ما هي دلالة التغريبة في اتصالها بالفرد ؟ أمّا العنوان الأساسي فلا يثيرنا كثيراً، لأن «نوّار اللوز» له قيمة جمالية في ذاتهِ. مثل ما نقرأ عناوين مثل «الأمل» أو «الفجر» أو «النسيم»، أو ما شكل هذا من العناوين الجميلة التي قد

توحي إلى عالم يتحوّل. لهذا السبب رأينا أن العنوان الفرعي يثيرنا بما يحيل عليه في ثقافتنا الكلاسيكية.

إنَّ الأسئلة التي طرحناها أعلاه حول المناصّ الفرعي سرعان ما تتبين لنا بعض عناصر الجواب عنها من خلال المناصّ الداخلي (المقدّمة)، أو «فاتحة الرواية» التي يوقّعها الكاتب نفسه.

ينقسم هذا المناصّ الداخلي (فاتحة الرواية) إلى ثلاثة أقسام نحبّ الوقوف عندها قليلاً لتجسيد العلاقة الحاصلة بين النصّ (الرواية) والمناصّ (العنوان والفاتحة)، قبل الانتقال إلى تحليل النصّ. هذه الأقسام الثلاثة هي :

1. دعوة القارئ إلى «التنازل»، وقراءة «تغريبة بني هلال».
2. التأكيد على أن الرواية من نسيج الخيال، وإن تطابق مايوجد في الرواية مع الواقع فليس ذلك «صدفة».
3. من خلال مقتطف من أحَدِ نصوص المقريزي يتمّ الإلحاح على أنَّ جو ع الأمّة وفقرها راجع إلى ظلم الحكّام وجبروتهم.

إنَّ هذا المناصّ الداخلي، من خلال أقسامه الثلاثة، يتضمن ثلاثة عناصر مترابطة تتبدّى من خلال ثلاثة نصوص. وهي جميعاً متداخلة. ويمكننا إعادة كتابتها من خلال الشكل التالي الذي نبيّن من خلاله صلة العنصر بالنصّ :

ــ التاريخ ← تغريبة بني هلال.
ــ الواقع ← نوّار اللوز.
ــ السياسة ← إغاثة الأمّة في كشف الغمّة للمقريزي.

فالكاتب يدعونا إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال لأننا حتماً سنجد فيها «تفسيراً واضحاً لجوعكم وبؤسكم. ما يزال بيننا، وحتّى وقتنا هذا ...» (ص 5).

إن «التاريخي» ممتدّ في «الواقعي» : «وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحلّ مشاكلنا المعقدة» (ص 5). ولهذا السبب سنجد تعالقاً كبيراً بين «تغريبة بني هلال» و «تغريبة صالح بن عامر الزوفري». إنها علاقة التاريخي (ما وقع) بالواقعي (ما يقع)، ولهذا السبب أيضاً رغم كون تغريبة صالح بن عامر الزوفري خيالاً فإن أي «تشابه» أو «تطابق» بينها وبين «الواقع»، يقول الكاتب «فليس ذلك من قبيل المصادفة أبداً» ص 5.

لقد اعتدنا في مقدمات الرواية اعتبار التطابق صدفة. لكن الكاتب هنا يشير إلى أنّ ذلك ليس صدفة ولكنه مقصود. إنها قصدية التعبير عن التطابق : تطابق التاريخي والواقعي، تطابق المتخيل والواقعي أيضاً. ولا يعني التطابق هنا إلاّ عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع. ومن خلال ذلك يتحقق الامتداد. فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع ما يزال حيّاً ومعيشاً.

يتجسّد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي. والسياسي باعتباره بنية تتجذر من خلال علاقة الحاكم بالمحكوم بواسطة القهر والقمع هي ما تحكم عمق الصلة الرابطة. وكأن التاريخ والواقع لا يتحققان إلاّ عبر سلطة الحاكم القاهرة والقامعة. نجد هذا السياسي مجسدّاً في التاريخ (بني هلال)، وفي الواقع (نوار اللوز). لذلك تأتي البنيات النصّية في «فاتحة الرواية» متواشجة ومعبراً عنها

بواسطة مناصّات تمهيدية للنصّ «نوّار اللوز». وهذا ما جعلنا نعتبر الأقسام الثلاثة للمناصّ الداخلي متداخلة ومترابطة فيما بينها.

كما يمكننا ــ نظريا ــ أن نقرأ نصّ الكاتب على ضوء نصوص غيره من الكتّاب، يمكن أن نقرأ أحد نصوصه على ضوء مناصّاته الدّاخلية. و «نورا اللوز» تتميز بفاتحتها : إنّ الفاتحة بمثابة «مفتاح» للقراءة. أو بمعنى آخر هي قراءة الكاتب لنصّه. وفي هذه القراءة نجد «توجيها» لقراءات ممكنة. أليست هذه إحدى وظائف بعض المناصّات ؟...

إنّ العلاقة بين المناصّ الداخلي (فاتحة الرواية) والنصّ (نوار اللوز) علاقة توجيه يقوم على أساس قراءة المناصّ للنصّ قراءة خاصّة. وفي هذه القراءة الخاصّة يتمّ التركيز على تعالق التاريخي بالواقعي بواسطة الفعل السياسي. وسنحاول معاينة كيف يجسّد النصّ هذه العلاقات ؟ وكيف يبنيها من خلال إنتاجه النصّي والروائي ؟ للقيام بذلك نبدأ أوّلاً بالوقوف عند التغريبة كتاريخ وواقع، وننتقل بعد ذلك إلى الحديث عن طرائق اشتغال التفاعل النصّي بين التغريبتين لِنَنْتَهِيَ إلى التساؤل عن أبعاد ذلك الاشتغال ودلالاته.

3. التغريبة : التاريخ والواقع.

في «فاتحة الرواية» يَدْفعنا الكاتب واسيني الأعرج إلى «التنازل» لقراءة «تغريبة صالح بن عامر الزوفري». نجدنا أمام نقط لقاء عديدة بين النصّين وعلى أصعدة عدّة، رغم ما نمكن أن نلاحظه من اختلاف بينهما نوعيا وزمنياً ونصياً. ولعلّ الاشتراك والاختلاف بين النصّين أو التغريبتين كامن في السياق الذي أنتج فيه النَّصَّانِ من جهة، وفي قَصْدِيَّتِهِمَا التي تختلف باختلاف سياقهما النصّي. وهذا ما سنحاول تبيّنه عبر رصد علاقة «الاشتراك الاختلافي» من خلال ما ندعوه بـ «التفاعل النصّي»، لنتمكن من قراءة أبعاد ذلك ودلالاته.

عندما ننظر في مصطلح «التغريبة» في بني هلال، نجده يوحي إلى دلالتين متآزرتين : أولاهما تعني التغرّب بمعنى مفارقة الوطن الأصل، مع ما تحمله مفارقة الوطن من معاناة وغربة وثانيتهما، تعني التوجه نحو بلاد المغرب، على اعتبار كون الوطن الأصل لأبطال التغريبة هو المشرق. إنّ التوجه إلى بلاد المغرب بما فيه من مفارقة الوطن وغربة، لا يعني بالنسبة إلى عالم التغريبة غير الحزن والبكاء والدم. وذلك لسبب واضح يعود إلى كون المتغربين يفعلون ذلك بدافع البحث عن «موطن الكلأ» (الحياة)، وإنقاذ «حياة» الأبناء الثلاثة المحتجزين في تونس. إنه تغرّب إجباري، وليس اختيارياً، لأن البقاء في نجد يعني الهلاك الجماعي نتيجة الجدب.

الطريق طويل والمسالك وعرة، ولا يمكن إلاّ للحرب أن تفسح المجال لمواصلة «التغرب». ولكن بعد الوصول إلى بلاد تونس وتحقيق المبتغى من الخروج، تستمّر الحرب لكن هذه المرّة بين الهلاليين أنفسهم. يحصل التنازع حول الأرض والسلطة يقتل دياب حسناً وأبازيد والجازية. وتنشب الحرب ثانية بين الأولاد (الجيل الثاني) وتحسم في النهاية لابن دياب.

تغريبة صالح بن عامر الزوفري امتداد للتغريبة الأمّ. فهو من سلالة بني هلال، وهو «ضدّ» استمرار صورة بني هلال كما كانت، إن لديه وعياً آخر تجاه تاريخ السلالة. لكن الواقع يجسّد استمرار تاريخها. يعيش في قرية صغيرة شظف العيش وقساوته. يمارس التهريب : تهريب البضائع إلى الحدود

المغربية ــ الجزائرية، ونسجّل هنا علاقة دلالية وثيقة بين التهريب و «التغريب»، فهو مهرِّباً يفارق قريته الصغيرة متوجها إلى الحدود (الغربة). وفي تغربه هذا يتوجه غرباً نحو المغرب، وهو ــ أيضاً ــ كالهلاليين يتغرب مضطراً ومجبراً على ذلك، لأن رصاص الجمارك، ومطاردات أذناب السلطة تتوعده دائماً. وعندما يفكِّر في الإقلاع عن «التهريب» ليعمل في السدّ، وليستفيد كمجاهد سابق ضدّ الاحتلال الفرنسي يجد الطريق مسدوداً. يعاود التهريب ــ التغريب مجدّداً، وينتهي بالاعتقال.

لا نريد الذهاب بعيداً في مقارنة التغريبتين، فالأولى جماعية، والثانية فردية. ولكن صالح بن عامر ليس إلاّ صورة عن ممارسي التهريب العديدين. يكون التغرّب بهدف ضمان العيش والاستقرار. لكننا لا نجد فيه غير المعاناة والآلام. وإذا كان صالح قد «تغرّب» سابقاً وهو يجاهد ضدّ الاحتلال الفرنسي. فهو يتغرَّب الآن لأن سلالة بني هلال عندما طردت المحتل صارت تفرض على أبنائها «التغرب» لتستفيد فئة من السلالة ضدّ السواد الأعظم منها. وصالح بن عامر جزء من هذا السواد.

إنّ التغريبة فعل تاريخي ممتدّ واقعيا إلى الآن وجوهره البنيوي يكمن في ممارسة الحرب وفرض القهر على مستويين : يبدو الأوّل عندما تكون الحرب ضدّ العدوّ. ويبدو الثاني ضدّ مكوّنات الذات. الا نجد هنا تجسيداً واضحاً لأبعاد «فاتحة الرواية»، حيث نجد ترابط التاريخي (بني هلال) بالواقعي (صالح بن عامر) بالسياسي (ممارسة الجور والظلم)، من خلال الإشارة إلى صورة بين هلال، وتطابقها مع نصّ «نوار اللوز»، وتكامل التاريخي والواقعي مع نصّ المقر يزي ؟!. إنَّ تدقيق الجواب وتوضيحه أكثر يتبلور لدينا بشكل أوسع بعد تحليل تعالق التغريبتين باعتبارهما نَصَّيْـنِ من خلال تجسيد أشكال «التفاعل النصّي» بينهما على صعيد الكتابة.

4. اشتغـال التفاعـل النصّي :

تتقدم إلينا «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» متضمنة لتغريبة بني هلال إننا نصياً أمام تغريبتين، أو أمام نصّ مزدوج، يتداخل فيه النصّ السابق (بني هلال) بالنصّ اللاحق (صالح بن عامر)، ويتفاعلان على مستويات عدّة. ولو شئنا ــ بطريقة أخرى ــ لقلنا، إننا من خلال هذا النصّ المزدوج أمام «نصّ على نصّ»، الشيء الذي يجعلنا، ونحن نقرأ «نوار اللّوز» نقرأ نصّين في آنٍ واحدٍ. إنّ نصّ تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف، وتحته تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال. ولمّا كانت لأي نصّ مكتوب طريقة ما في تجسيد البياض والسواد، فإن نص التغريبة الثانية نثري، ومكتوب بطريقة جديدة يتميّز فيها السرد عن العرض. وهذا ما يجعل البياض فيه والسواد يشتغلان بطريقة خاصّة تبدولنا من توازيهما على الورق. الشيء الذي يجعل فترات البياض تسود كلما كان العرض، أو مورس تقطيع السرد. عكس ما نلاحظ في تغريبة بني هلال التي كتبت بطريقة تقليدية يحتل فيها السواد الحيز الأكبر. ولا يبدو البياض إلاّ عندما ننتقل من النثر إلى الشعر عندما ما تسوّي إحدى الشخصيات ربابتها وتنشد.

وبحكم تمايز النصّين على هذا المستوى يتجلى لنا بوضوح كون التغريبة اللاحقة وهي تكتب على ورق شفاف تتيح بياضاتها العديدة بروز سواد التغريبة الأولى، وإلى جانب هذا البروز الذي يتخلل البياضات، نجد أحيانا أخرى تشطيباً على ما يبرز من النص الأوّل، وكتابة أشياء أخرى فوق ما شطب عليه. وفي بعض الأحيان تغيير بعض الكلمات من النصّ الأصل، ووضع أخريات غيرها، إلى غير ذلك من العلاقات التي يمكن أن يأخذها نصّ مكتوب على نصّ آخر ...

ولو حصلنا على صورة فوتوغرافية للنصّ الذي يبرز لنا من تحته الأصل، لوجدنا أنفسنا أمام نصّين يتجاوران ويتكاملان يكلّم الثاني الأوّل أحياناً، ويعارضه أحياناً أخرى ... ولكننا في النهاية نجدنا أمام نصّ جديد بما في الكلمة من معنى هو «نوّار اللوز : تغريبة صالح بن عامر الزوفري».

بسبب الطبيعة الازدواجية للنصّ الجديد تبرز فعلاً صعوبة القراءة أمام القارئ الذي لم «يتنازل» لقراءة تغريبة بني هلال. وهذه الصعوبة التي يُسَجلها المناصّ الداخلي نفسه :

«قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها **مُتْعِبَة**، » تكمن في التعالق الحاصل بين النصّين، والذي يصعب أحياناً تمييزه ما لم تكن عندنا صورة كاملة عن عالم النصّين في اختلافهما واشتراكهما.

فما هي الصورة التي يأخذها هذا التعالق بين النصين تبعاً للشكل الذي قدمنا إجمالاً، و ما هي أنواع التفاعل النصّي التي تتجسد لنا عبرها صور العلاقات بين التغريبتين ؟

من خلال التحليل تتبدّى أمامنا مختلف أنواع التفاعل النصّي الثلاثة، ولكن باختلاف بينها، كما سنبيّن بعد إلقاء نظرة على كلّ نوع بهدف التمثيل، تاركين لمن يريد التعمق في الكشف عنها خزّانا من الأمثلة والشواهد التي يمكن أن تغني نظرية التفاعل النصّي.

هذه الأنواع الثلاثة هي : التناصّ والمناصّة والميتانصيّة.

آ ــ التنــاصّ : يهمين هذا النوع بالأخصّ فيما يتصل بأسماء الأعلام الموجودة في التغريبتين. وهي قد تتداخل إلى الدرجة التي نستشعر فيها وكأن شخصيات تغريبة بني هلال جزء لا يتجزأ من تغريبة صالح بن عامر لنقرأ هذه المقاطع مثلاً :

«... يجنون أرباحاً مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي، أنت طيبة يا الجازية، لكن أهلك الكبار، دياب الزغبي والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامِرون بعيون أطفالنا وبالنفط وبأعناق الفقراء ...» ص 18.

«... لست أبا زيد الهلالي. تحركه في اصبعك كخاتم سليمان تحوّل إلى زبون طيّب في بقالة الحسن بن سرحان. لا يا السبايبي لست من بلاد أهل الغرب، حتى أقدّم لك الطاعة والخضوع. ولست من آل زغبي ياحسن حتى أضع المحارم دم الفقراء والجازية التي قتلت غدراً ...» ص 40.

إنَّ الأمثلة كثيرة وينضح النصّ بهذا التعالق الوثيق بين أعلام التغريبين إلى الدّرجة التي يصعب معها أحياناً تمييز الشخصيات المشاركة في القصّة عن غيرها من الشخصيات المستدعاة من عالم تغريبة بني هلال. والعلاقة بين أسماء الأعلام الموظفة في الرواية تأخذ أحياناً بعد المشابهة أو المقابلة. في المشابهة تتماهى شخصيات التغريبة الثانية ببعض شخصيات الأولى كالعلاقة التي تغدو بين الجازية ولونجا (حبيبة صالح)، أو شخصية أحد أذناب السلطة أو ممارسيها (السبايبي) بأبي زيد أو الحسن بن سرحان. وتبدو المقابلة من خلال تباعد العلاقة وتناقضها بين شخصيتين من التغريبتين (صالح وأبي زيد). على نحو ما يظهر لنا من الشاهد المسجل أعلاه، حيث نجد العلاقة تأخذ التقاطب التالي :

العلاقــة	تغريبة بني هــلال	تغريبة صالح بن عامر
جني الأرباح	أبو زيد/دياب/الأمير حسن	رجال السلطــة

الطيبوبـة	الجازيــة	الفقـــراء

إن العلاقة بين شخصيات التغريبة (أبو زيد ...) ورجال السلطة في نوار اللوز هي المقامرة وجني الأرباح ضدّ الجازية وفقراء الوطن الطيبين والمستغلين. العلاقة واحدة وإن تغيّر الزمن. ونجد الشيء نفسه في المثال الثاني. حيث يضع صالح نفسه مثل الجازية ضد السبايبي باعتباره أحد رموز السلطة والذي يشبه الحسن بن سرحان.

إن بعدي المشابهة والمقابلة يتجسدان أبداً بين عالمي الشخصيات الإيجابي والسلبي في التغريبتين. ومعاً يتحققان ـــ نصيا ـــ من خلال التناصّ الذي تتداخل فيه الأعلام من التغريبتين إلى حدّ الاشتراك في الفعل رغم ما بينها من تمايز تاريخي وتتوضح لدينا هذه الصورة أكثر بالانتقال إلى النوعين الآخرين من التفاعل النصّي.

ب ـــ المناصّـة : سجلنا هيمنة التناصّ، ووقفنا بالخصوص على ما يتعلق بأسماء الأعلام لبروزها. وفي المناصّة Paratextualité نجد حضور مقاطع من التغريبة الأولى مقتبسة باعتبارها بنية نصية لتحتل لها موقعاً يجاورُ بنيات نصّية من التغريبة الثانية :

1. «قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكنني بكلّ تأكيد لست أبازيد الهلالي. أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال :
ـــ «فإن كنت طائعاً لله وللأمير، فضع في رجليك هذا القيد».
ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان :
ـــ «سمعاً وطاعة يا مولاي».
ولن أحطّ القيد في، رجلي. فالسيوف اليمنية التي تملكها بتارة ومخيفة. لكنها عاجزة عن حزّ رقاب الفقراء» ص 94.
2. الحرب يا بنت الناس، وكلّ الناس، لم تكن متوازنة. حين انتهى كلّ شيء، ركب نصر الدين الشهبا عيونه بحرية مخيفة وسط صحراء لا تنجب إلاّ الصفرة. على يمينه الملك صالح صهره، ووراءه عشرون راية، وتحت كلّ راية خمسة آلاف فارس. ركبوا الجياد وامتصت أراضي «عين برشان» دم البريقع وشيبان وزيره الذي كان أوّل من قُطِع رأسه. مدّ يده نحو المجمر. شعر بالوحدة القاتلة ...» ص 130.

نعاين في المثال الأوّل ما سبق تسجيله في التناصّ عبر تقابل أسماء أعلام التغريبتين، لكن ما نلاحظه هنا هو حضور المُنَاصّ من خلال كلام الحسن بن سرحان لأبي زيد، وجواب هذا الأخير. كما نلمس ذلك أيضاً في المقطع الذي يتحدث عن الاستعداد للحرب. ومن خلال هذين المناصَّين اللذين اقتبسا من التغريبة حرفياً، وقدّما باعتبارهما مُنَاصّاً داخليا يحق لنا أن نتساءل لما تمّ توظيف هذين المتفاعلين النصّيين من خلال هذا النوع ؟

إنّ لكلّ نوع من أنواع التفاعل النصّي طبيعته ووظيفته. والمناصّ يوظف لتحقيق المفارقة النصّية بين بنيتين نصّيتين (الأولى أصلية والثانية طارئة) حول وضعية معيّنة للمزيد من تعميق التماثل أو الاختلاف بين البنيتين لغويا وأسلوبيا ومضمونياً. وفي المثال المقدّم يبدو لنا المناصّ الذي يتحقق من خلال كلام الحسن بن سرحان :

«فإن كنت طائعاً لله وللأمير، فضع رجليك في هذا القيد» ذا طبيعة نصيّة خاصّة. إنَّه يمتحُ من نصّ له مرجعية دينية وسلطة عليا «وأطيعوا الله، وأطيعوا الرسول ...»، كما أنه صادر عمّن يملك السلطة إنه نصّ متعالٍ زمانياً ومكانياً. كما أن له بعداً شاملاً في الذاكرة الجماعية يدركه المتكلم والمستمع. وأغلب المناصّات الدّاخلية لها هذه الطبيعة الشمولية : تحققها كنصّ متعالٍ. ونفس الشيء نجده في المناصّ الثاني «سمعاً وطاعة يا مولاي». وإنّ كان من طبيعة مناقضة للأوّل. أمّا المناصّ المتعلق بالاستعداد للحرب فهو بدوره يمتحُ من نصّ أكبر مرتبط بالذاكرة الجماعية في وصف الحروب القديمة.

إنّ تعالي المناصّ بوجه عامّ، طبيعياً ووظيفيا، علاوة على نقله إيّانا من عالم لفظي إلى آخر يوظّف في سياق صراع تناحري بين صالح بن عامر بين من يترصدّ أعماله لأنّه مهرّب. والمثال الثاني امتداد لذلك الصراع الذي يذهب ضحيته أحد زملاء صالح. وفي المثالين معاً نعاين امتداد النصّ السابق وتعالقه بالنصّ اللاحق. فما كان يمارس سابقاً ما يزال يمارس إلى الآن. وتبعاً لذلك تغدو التغريبة الثانية مماثلة للأولى من حيث عوالم القصّة فيهما معاً، رغم الفارق الزمني. فقد تتبدل اللغة النصية، وقد تتغيّر أشكال الحرب الممارسة ضدّ الشعب ووسائلها، لكن المضمون واحد : وهو ممارسة الضغط والقمع على المستضعفين والفقراء ــ لكن ما يتغيّر في تغريبة صالح بن عامر الزوفري بالمقارنة مع التغريبة الأولى التي تتفاعل معها نصيّاً هو أنها لا تكتفي فقط باستيعاب بنيات نصّية من تغريبة بني هلال أو تمثلها ومماثلها رغم البعد الزمني الفاصل، والذي يشي بامتداد التاريخي في الواقعي من خلال السياسي، ولكنها إلى جانب ذلك تتميّز بمعارضتها لها. وتكمن هذه المعارضة في اتخاذها موقفاً منها، ومن امتدادها. تبرز هذه المعارضة أو هذا الموقف في النوع الثالث من أنواع التفاعل النصّي بين التغريبتين وهو ما نسميه بالميتانصّ.

ج ــ الميتا نصيّة : كما يهيمن التناصّ يهيمن الميتانصّ في تغريبة صالح بن عامر. ولمّا كان الميتانصّ يتجسد من خلال النقد الذي يوجّهه المتفاعل النصّي الأصل للبنيات النصيّة السابقة، نرى أن من بين أوجه العلاقة التي تأخذها تغريبة صالح بن عامر مع تغريبة بني هلال وجه النقد الموجّه إلى هذه التغريبة الأخيرة من خلال بعض عوالمها.

يبرز لنا ذلك بجلاء من خلال المثالين اللذين رأيناهما في النوع الثاني (المناصّ). فصالح بن عامر يؤكد على اختلافه عن أبي زيد الهلالي في موقفه من الحسن بن سرحان. فهو يعارض الخضوع والامتثال للنصّ الأكبر سواء كان دينياً أو ءادارياً. وهو يرفض أن يقول «سمعاً وطاعة». ورغم الحرب الشرسة الموجّهة ضدّه فهو يقاوم ويظل يقاوم. وهو في فعله هذا يتخذ موقفاً نقدياً ضدّ أبي زيد الهلالي باعتباره خاضعاً، كما أنه في أمثلة عديدة من الرواية ينتقد أبازيد وغيره من شخصيات تغريبة بني هلال باعتبارهم تجسيداً ملموساً لوجوه السلطة الظالمة. وهو لا يكتفي ــ أيضاً ــ بانتقاد هذه الشخصيات بل إنه يوجِّه نقده الحادّ، ولسانه اللاذع والفاحش ضدّ تركة بني هلال ومخلفاتهم بوجه عامّ في مواطن كثيرة من الرواية ويمكن الاكتفاء بهذا المثال الدّال على ذلك :

«... والله أنتم أولاد عامر، سلالة بني هلال. هكذا دائماً. وإذا لم تتقاتلوا علانية، كرهتم بعضكم بعضاً ...» ص 50.

«... يقال إنه عامري فهو جزء من هذه السلالة الخائبة. عندها كلّ شيء ويقتلها الجوع» ص 50.

إن النصّ يزخر بمثل هذه النماذج التي يتحوّل فيه المناصّ إلى ميتانصّ يبرز من خلاله موقف صالح بن عامر الزوفري من عوالم تغريبة بني هلال وامتدادها الواقعي في شخص الأعداء الطبقيين الذي استفادوا من نضال المجاهدين والشعب الجزائري عموماً، وإن كان الراوي أحياناً يسمّي أعداءه باسم يضاهي اسم «بني هلال» وهو «بنو كلبون». أمّا في أحياناً أخرى فيسميهم بأسمائهم الحقيقية في النصّ، أو بأسماء بعض أبطال السيرة أو التغريبة.

من خلال هذه الأنواع الثلاثة للتفاعل النصّي نجد هيمنة التناصّ والميتانصّ بشكل بارز وعلى مجرى النصّ بكامله. وهذان النوعان أكثر تجسيداً لطابع العلاقات التي يرمي الكاتب إلى التأكيد عليها وهو ينجز نصّه فوق نصّ تغريبة بني هلال، بناء على الطابع الذي حدّدناه أعلاه والذي يمكن تلخيصه على النحو التالي :

1. الاستيعاب : حيث يبرز لنا تغريبة صالح بن عامر مؤسسة على عالم التغريبة الأُصل. ومن خلال هذا الاستيعاب تتم موازاة عالم النصّ السابق بعالم النصّ اللاحق.
2. المعارضة : وهو الطابع الذي يتجاوز الأوّل ويحدّده.

إنَّ المعارضة تأتي لتحويل الاستيعاب من بعده النصّي في ذاته إلى بعد خارج نصّي يتجلى في قراءة النصّ السابق ومعارضته واتخاذ الموقف النقدي منه. وهذا الموقف هو أيضاً موقف من النصّ اللاحق باعتباره التجسيد الواقعي للنصّ التاريخي. ومن خلال الطابعين في تكاملهما واختلافهما تبرز «إنتاجيّة» النصّ اللاحق باعتباره نصّاً جديداً وأن أوان البحث في انتاجيّة هذا النصّ أو «نصيته» من خلال التساؤل عن أبعاد ودلالات اشتغال التفاعل النصّي.

5. أبعاد التفاعل النصّي :

نوثر الوقوف عند أبعاد هذا الاشتغال على مستويين اثنين : المستوى الأوّل نصّي والثاني خارج نصّي.

آ. المستوى الأوّل : نصياً يبرز لنا أثر اشتغال تغريبة صالح على تغريبة بني هلال من خلال الجوانب التالية :

1. طبيعة السرد الشعبي : حيث نجد السرد في نوار اللّوز مطبوعاً بطابع السرد الشعبي سواء على مستوى لغته أو ترهينه السردي (الصوت السردي). فحضور اللغة اليومية من خلال بعض لغاتها الخاصّة (Sociolecte). بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها صالح بما فيها من فحش وعنف وفظاظة يجلّي لنا البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن عوالمها اللغوية الخاصّة بما فيها من أبعاد فلاحية ورعوية متميزة. كما يحضر ذلك على صعيد الصوت السردي المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (الناظم الدّاخلي) بالشخصية المحورية صالح (الفاعل) أحياناً، أو ينفصل عنه أحياناً أخرى. في الحالة الأولى يتماهى معه إلى الدرجة التي قد نتساءل فيه من يتكلم هل الناظم الدّاخلي (auktoriale) أو الفاعل (personale) لأن اللغة التي يوظف الناظم هي لغة الفاعل. ونجد الشيء نفسه في الحالة الثانية حيث نجد الناظم الدّاخلي وهو يسرد يتوجّه إلى الفاعل بالسباب والشتم الشيء الذي يجعلنا نرى وكأن الفاعل يتحدث إلى نفسه معاتباً أو مدَلّلاً، أو ما شابه هذا من الطرائق. وهذه الصورة نجدها بجلاء في التغريبة، وخصوصاً في شكلها الشفوي الذي تقلصت بعض مظاهره ــ وإن بقي أغلبها حاضراً ــ في انتقالها إلى الشكل الكتابي.

2. تكسير عمودية السرد : إننا لا نجدنا في نوار اللوز أمام أحداث متسلسلة وخصوصاً في الفصل الأوّل. فهيمنة التقطيع السردي والانتقال الزمني علاوة على كونه خياراً كتابياً، نجد للتفاعل النصّي دخلاً فيه. لأن إقحام بنيات نصّية من نصّ سابق تساعد الكاتب على تقطيع السرد وتفكيكه لإدخال تلك البنيات أياً كان نوعها ويمكن التدليل على ذلك بكون بعض المقاطع أو الوحدات التي يندر فيها إدراج بنيات متفاعلة كيف أن السرد الخطِيّ يهيمن فيها.
3. إن الجانبين أعلاه يجعلاننا نستنتج كون الكاتب وهو يمارس التفاعل النصّي كان عنده هاجس إنجاز عمل روائي لاكتابة تغريبية (كنوع سردي) جديدة إنه وهو ينطلق من السيرة كنوع سردي قديم يسعى إلى تكسير نوعيّة النصّ الأوّل وإنجاز نصّ جديد وبذلك تغدو الرواية النوع الجديد الذي يستوعب بنيات نوع قديم ويتجاوزها معارضاً ءايّاها على المستوى النصّي. ويتحقق عبر ذلك اتخاذ الموقف ليس فقط من عوالم التغريبة، ولكن أيضاً من طريقة كتابتها وفي النصّ شواهد دالة على ذلك كموقف الرواي (الناظم الداخلي) من سيدي على التوناني منذ مطلع الرواية (انظر ص 9 — 10).

ب. **المستوى الثاني**: الخارج النصّي : ونحاول الإمساك به هنا من خلال الزمن كبعد يتجاوز ما هو داخلي في القصّة والخطاب والنصّ إلى ما هو خارجي يمسّ أبعاده التاريخية والاجتماعية كما هي مقدّمة إلينا من داخل النصّ ذاته.

إنّ للزمن قيمته خاصّة على مستوى النصّ الروائي في نوار اللوز، سواء تعلّق الأمر بزمن الخطاب أو القصّة أو النصّ. يجري زمن القصّة في الرواية في فصل الشتاء ولهذا الفصل في الرواية دلالة قوية إلى ما يوحي إليه على صعيد القصّة وشخصياتها وفضائها. إنَّ الشخصيات المحورية تعيش وضعاً مزريا، تعيش في فضاء لا يضمن لها اتقاء قساوة البرد وشدّة ثلوجه. وعندما نعرف أن الشخصية المحورية (صالح بن عامر) تمارس التهريب على دابّة، نتبيّن المشاكل التي تعاني منها وهي تنتقل بين الأحراش والشعاب بلباس رثّ لا يقي الطقس البارد وصعوبة المسالك الموحلة التي تخترقها.

لاختيار فصل الشتاء زمناً للقصّة دلالة تتوازى والدلالة المحمّلة في عوالم القصّة. فالقهر والقمع والفقر والمطاردة إذ تعتبر ظواهر اجتماعية بالغة التردِّي وهي تمارس على الإنسان لا تختلف عن الظواهر الطبيعية القاسية ولا سيما عندما لا تكون الوسائل الضرورية متوفرة عند الإنسان لمواجهتها.

إن هذا الشتاء الطويل القاسي يبرز لنا من خلال زمن القصّة المزدوج الذي يؤشر إليه بمؤشرات زمنية وتاريخية مسجلّة تشير إلى التاريخ (زمن بني هلال) وإلى الواقع (زمن الجزائر الحديثة والمعاصرة). ومن خلال هذه المؤشرات نسجّل من خلال الزمن امتداد التاريخي في الواقعي من خلال مماثلهما على الصعيد الاجتماعي والسياسي : لا فرق بين «بني هلال» و «بني كلبون». فالممارسة واحدة. الاقتتال من أجل فرض السلطة، والدفاع عن المصلحة الخاصة ضدّ الذين كانوا يشتركون جميعاً في فرض هذه السلطة. كان بنو هلال متحدين وهو يواجهون مقاومة المغاربة. لكن ما إن انتهى الأمر إليهم حتى انقسموا، وكلّ يكيد للآخر. لا فرق بين الزمن الماضي والجديد. كما أنه لا فرق بين الماضي القريب (الاستعمار الفرنسي) والحاضر (الاستقلال). إنها نفس الممارسة. ويمكن أن نمثل لهذا من خلال شخصية صالح بن عامر الذي كان يجاهد ضدّ الاحتلال الذي كان يعتبره «عنصراً خطيراً». يظل ملفه مدرجاً ضمن الملفات، ويحرم في عهد الاستقلال من الاستفادة كما استفاد غيره من غير المجاهدين يظل وينظر إليه كـ «عنصر خطير». والبندقية التي كان يحارب بها المستعمر

تأتيه دائما فكرة صبِّها على رأس «النمس» الذي يطارد المهربين. وصورة نابليون كما كانت معلقة في عهد الاحتلال ما تزال معلقة في عهد الثورة في الإدارة التي يذهب إليه صالح مطالباً بإنصافه كمجاهد سباق : إنه الامتداد التاريخي البعيد (بنوهلال) والقريب (الاحتلال) في الواقعي (العهد الجديد). يتأكد لنا هذا التعالق من خلال التفاعل النصّي بين بنيات نصّ التغريبتين، كما يتأكد من خلال البعد الزمني. ومن خلال تعالق النصّي بالخارج النصّي نجدنا أمام إنتاج نصّ جديد بقدر ما يعارض السيرة الشعبية (التغريبة) كنوع وكنصّ ثقافي، يعارض الذهنية الممتدّة إلى الحاضر والضاربة في الجذور التاريخية.

إن تداخل التاريخي والواقعي من خلال السياسي واستمرار البنيات المتجذرة لا يمكن أن يتمّ إلاّ بالنقد والتجاوز. وبذلك فقط يتحوّل الشتاء الثقيل وينوّر اللوز ليعلن الأمل الذي تنفتح به الرواية ممثلة من خلال بداية الربيع الجميل.

تبعاً للجوانب السابقة المستخلصة من خلال التحليل نعاين بجلاء إنتاجية نصّ نوار اللوز وتميّزه فنياً ودلالياً. وهو بذلك يضاف إلى رصيد الرواية العربية الجديدة التي بدأت تتبلور منذ بدايات السبعينات مقتحمة الواقع العربي في تعقده وخصوصياته، دافعة بذلك في اتجاه خلق نوع أدبي جديد ومنفتح ومرسية بذلك طرائق جديدة في إنتاج الكتابة.

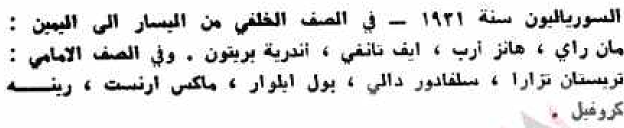
*** نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري.**
واسيني الاعرج، دار الحداثة. ط. أولى 1983



السيريالية في الأدب

الحلقة الأولى





السورياليون سنة ١٩٣١ — في الصف الخلفي من اليسار الى اليمين : مان راي ، هانز آرب ، ايف تانغي ، اندرية بريتون . وفي الصف الامامي : تريستان تزارا ، سلفادور دالي ، بول ايلوار ، ماكس ارنست ، رينيه كروفيل .

ليست السيريالية شيئا جديدا كل الجدة وليست نبتا شيطانيا انبثق في أرض الفن ، كما خرجت أثينا من راس زيوس ، مكتملة ، مخلوقة لا مقدمة لها . بل هي ترجع في الواقع الى اصول بعيدة في تاريخ الفن ، وهي تستقي تيارات قديمة موغلة في القدم . وتكاد ، على انها عصرية تنبض بدم القرن العشرين ، تتصل مع ذلك بمصادر الفن البدائي . ولن اذهب الى ابعد من افلاطون . افلاطون حجة من حجج السيريالية ، على ما قد يبدو في هذا ، لاول وهلة من غرابة . وافلاطون هو يدين الاتجاهات التقليدية والعقلية في الفن ، ويقصر الفن على نوع من الهذيان ، حين يقول :

« ليس الشعراء المجيدون ، في الواقع ، مدينين بكل قصائدهم الجميلة للفن على الاطلاق ، بل للحماس ، لنوع من الهذيان . وليس الامر بمختلف عن ذلك بالنسبة للشعراء الغنائيين الذين هم يشابهون الكوريبانتين اذ لا يرقصون الا وقد خرجوا عن أنفسهم ، فهؤلاء الشعراء لا يعثرون على اغانيهم الجميلة وهم هادئون متمالكون انفسهم ، دائما تحت تأثير الالهام والنشوة . فالشاعر كائن خفيف مجنح مقدس ، وهو أعجز من أن ينشد الشعر الا اذا تملكه الحماس وقذف به خارجا عن نفسه وافقده الرشد ... »

ونحن نجد ما يشبه ذلك عند معظم الشعراء والكتاب الذين تحدثوا عن الالهام ، وعن الوحي الذي يأتيهم من مصادر لا يكادون يعرفونها وان كانت ليست قطعا بمصادر التركيب العقلي الهادىء ولا الاتزان الصاحي الواعي .

وأول رواد السيريالية ، قبل أن تتجسم تيارا فنيا مدركا لذاته بعد الحرب العالمية الاولى ، هو الشاعر الفرنسي الكبير ارتبر رامبو . كانت كتاباته غريبة على مألوف القرن التاسع عشر . ومع ذلك فلا يكاد يقوم اليوم منكر لاثره العميق الحي في الشعر الفرنسي كله . وقد جاء الكثير من شعره مشبعا بذلك الجو السيريالي الغريب من الصور الهاذية والنغمات المقلقة النابعة من اغوار معتمة في النفس . ولكن ما يهمنا الان هو تحديده الواعي المتيقظ اذ يقول :

ان الشاعر **« يرى بعد اخلال طويل هائل ومتعقل لكل الحواس ، وهو ينشد في نفسه كل اشكال الحب والعذاب والجنون ، ويستنفد كل السموم .. »**

اي ان هنا تحطيما للاطارات المألوفة التي تحيطنـــا بها حواسنا وانفلاتـــا من هذه الاطارات المقيـــدة الى آفـــاق غير متكشفة .

ورامبو يخبرنا في « كيمياء الكلمة » :

« لقد ألفت مجرد الهذيان العادي ، وكنت أرى بكل وضوح مسجدا في مكان مصنع ما ، وعربات تجري بها الخيول في طرقات السماء ، وقاعة استقبال في قـــاع بحيرة ، والوحوش ، والاسرار ، وعنوانا لمسرحية يقيم أهوالا امامي » .

ونحن نجد في هذه النصوص مقدمـــــات اتخذها السيرياليون قانونا اساسيا من قوانينهم ، ونلاحظ اولا أن رامبو يتكلم عن الاخلال المتعقل بالحواس ، فليس الامر اذن ان نطلق للحواس سبيل التفكك والانهيار دون رقابة على الاطلاق ، ليس الامر استسلاما سلبيا للهذيان والتحلل العقلي ، بل هو اخلال متعقل بالحواس ، اي انفـــلات من القيود اليومية التي تحيطنا بها حواسنا ، ولكنـــه انفلات واع بذاته ، بل مرهف الوعي بذاته ، هو تحطيم للجدران التي تقيمها هذه الحواس على اســـاس من العادات والاوضاع المسلم بها ، وتفتح لافاق جديدة ، تتكشفها هذه الحواس ، تتكشفها وهي مدركة لهـــا ، في العالم وفي النفس .

لذلك نرى اندريه بريتون عميد السيريالية يقول :

« ان كل شيء يتوقف ، في نهـــاية الامر ، على مقدرتنـــا على الهذيان الارادي » .

نحن بحاجة ،بالطبع حتى نفهم السيريالية، ان نتأمل تلك الحقبة من الزمن التي انفجر منها هذا التيار في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، ففي تلك الفترة التي اتضح فيها تخلخل المجتمع الاوروبي ، وبشاعة الحرب ، وتلـــك الازمة العنيفة التي عاناها فيها الشباب ، في تلك الفترة نفسها ظهرت مدارس التحليل النفسي ، وعاد الانسان الى داخل نفسه يرود تلك المناطق التي طالما اختفت تحت استار المواضعات الاجتماعية ، فاذا ما اهتزت تلك المواضعات في زلزال الازمة انكشفت وراءها القـــوى الجنسية التي تعمل في النفس ، ولم يعد مجال لانكار تلك المناطق المستترة من الانسان : مناطق اللاشعور ، وما تحتويها من قوة دافعة غلابة ونزعات ساطية ليس من شـــك في انها هي ، في نهاية الامر التي تسير افعال الانسان الصاحية ، هذه المناطق التي تلمحها في غفوة الاحلام وما يدور فيها من تهاويل ومسوخ ورموز ، هذه المناطق التي تعيش في داخل الانسان ، يشترك فيهـــا العقل والجنون والرشد والهوس . وواضح انها ليست بالمناطق الجغرافية او الطبوغرافية التي توجد في النفس طبقـــة منها فوق الاخرى او طبقة الى جانب الاخرى ، بل هي قوى تعمل عملها باستمرار وبخفاء ، ولكن بقوة، في الزنبركات الدافعـــة الدوارة التي تحرك الانسان ، والمحركات العميقة الدفينة التي تمد النفس بطاقتهـــا للعمل والسلوك والخلق .

والسيريالية اول مذهب في الفن يتخذ غايتـــه في تكشف القوة المتحركة المتقلبة بالحياة ، ويتخذ من مهمته أن يعبر عنها بل أن يعطيها مكانتها الاوليةفي العمل الفني.

ولكن يجب أن ننتبه هنـــا أن السيريالية تختلـــف عن التحليل النفسي . فعلم النفس التحليلي ، في نهاية الامر ، علم يهدف الى تفسير الظواهر والوقائع النفسية تفسيرا كاملا منطقيا وعقليا ، علم النفس التحليـــلي يستهدف اخضاع المنصر اللاعقلي في النفس الى الفـــهم العقلي الخالص ، ويتخذ لذلك وسائل العلم من تجربة الى الفهم واستدلال الى استقراء ، اما السيريالية فهي تغـــامر في المجهول اللاعقلي ، محتفظة له بقيمته الخاصة وبجوهره اللاعقلي ، محتفظة له بعنصر العجب الـــذي لا يفسر ، بل يهول ويؤثر ، ومن هنا قيمتها الفنية ، لانها، اذ تصدر عن الاغوار اللاعقلية تدق ابواب هذه الاغوار

بقلم
ادوار
الخراط

نفسها فيمن تقع عليه من مشاركين في تجربتها الفنية وتثير اصداء كانت صامتة في نفسه حتى ذلك الحين وتطعن فيه مناطق كانت عذراء خاملة، تطعنها بشحن من الانفعال والكشف الحسي ، لا بالتفسيرات العقلية العلمية .

لذلك كله كان الحلم ، احد مقومات السيرياليـــة سواء كان هو الحلم الذي يغتصب مسرح النفس منها عند النوم ، أو كان الحلم الذي يتسلل اليها في التيقظ ، من ابوابها الخلفية ، ليدور عليها في فترات التهويم .

السيريالية ترى في الحلم منبعا غنيا خصبا من منابع الشعر ، والفن عامة . فالحلم هو الذي يتيح للفكر أن يحطم اشكاله التقليدية وان يتخذ تلك الرموز الفعـــالة التي تتقنع بها نزعاته الاصلية . وادوات الشعر الاصيلة ليست الا تلك الرموز الحافلة بطاقات دنيامية انفعالية . وهذه الرموز هي الجسور التي يعبر عليها الانفعال من

نفس الى نفس ، مدفوعا بشحنته الانفعالية ومثقــلا بها، وبذلك يتحقق أول اهداف الفن : تلك المشاركة الوجدانية التي تكسب العمل الفني قيمتــه .

وللحلم دور اخر مع ذلك ، لم تغفله السيريالية ، ان وظيفة الحلم الاساسية في الواقع هي انه يؤكد منح الانسان حريته امام الاشياء . الحرية لتحقيق كل مـا تجيش به النفس من اشواق ورغبـات تلك الحـرية يمارسها الحلم كما لو لم توجد القيود قط ، كما لو لـم يوجـد العالم الموضوعي الصلب باسواره العالية التي لا تطـال .

قد تكون تلك الحرية وهمية ، لا انعكاس لهـا في حياة الفعل او بالعكس ، فقد يكون الحلم مصدرا من مصـادر الفعل ، فأيا كان الامر . اليست هي الحريـة التي تشتاقها النفس ؟ اليس الفن في نهاية الامـر هو ممارسة تلك الاشواق العميقة والنزوعات الدفينـة في أعماق النفس ؟ في اطاراتها الجمالية ؟

والسيريالية مع ذلك ليست فرارا من الواقـع الى الحلم، وليست لواذا بالجنون من العقل ، وليست انطواء على النفس يغلقها عن العالم ، بل هي تحاول وحـدة ايجابية بين التيقظ والحلم ، بـين الوعي والغفوة بين العقل والهذيان ، بين الذات والموضوع ، وهي ترى في الانسان تلك الوحدة التي تعلو فوق الواقع ، ومن هنـا جاء اسمها « ما فوق الواقعية » . وما فوق الواقعي هنا ليس هو غير الواقعي ، ولكنه التوحيـد الحمي التحقيقي بين المباشر القريب المدرك وبـين الممكن بين المبتذل السوقي العامي وبين الخرافي الاسطوري الذي يعيش في نفسنا وبيتنا ، السيريالية اذن هي الوعي الحاد بتقاطعات طرق النفس المتشعبة، حيث تلتقي المتناقضات وتنصهر ، تقاطعات الماضي بالمستقبل ، تقاطعات الحس الجماعي بالحب ، تقاطعات اليقظة بالنـوم ، تقاطعات الحياة بالموت نفسه ، وتقاطعـات الذات الواعيـة الشاعرة ، بما يصدمها من ضربات الكـون الموضوعي الجامد ، الحافل مع ذلك بحياته الخاصة .

وقد ولدت السيريالية عندما كان اندريه بريتـون في سنة ١٩١٩ يصغي الى تلك الاصـوات الخافتـة الهامسة ، الآمرة مع ذلك في وضوحها وسيادتها ، تأتيه من اعماق النفس ، بين التيقظ والنوم . وهو يكتب : **« في سنة ١٩١٩ ترقف انتباهي عند تلك الجمل المتقطعة الى حد ما ، والتي كانت في الوحدة التامة ، عند اقتراب النوم ، تظهر للنفس دون ان نستطيع ان نكتشف لهـا نظاما محددا سابقا معينا من قبل . وهذه الجمل ذات الصور القوية كانت منتظمة السياق تماما ، وبدا لي انها عناصر شعرية من الدرجة الاولى . فاقتصرت في أول الامر على الاحتفاظ بها ».**

وفي ذات مساء ، قبل ان ينام ، وجد عبارة غريبة لم يستطع مع ذلك ان يحفظها ، وان ظهرت له بمعنى واضح مستنير غلاب . كانت عبارة تشـبه ما يلي : **« ان هناك رجلا تقطعه النافذة قطعتين »** لا بمعنى انه يطل من النافذة بل ان النافذة تتبع الرجل اينما اتجه ، تقطعه من منتصفه اينما كان .

هذه التجربة تذكرنا بما قاله كافكا في يومياتــه بالمعنى التالي : ان عبارة ما تأتيني دون اختصار كانت تبدو لي كاملة واضحة بمعنى جلي لا يمكن الانتقاص منه ولا الاضافة عليه .

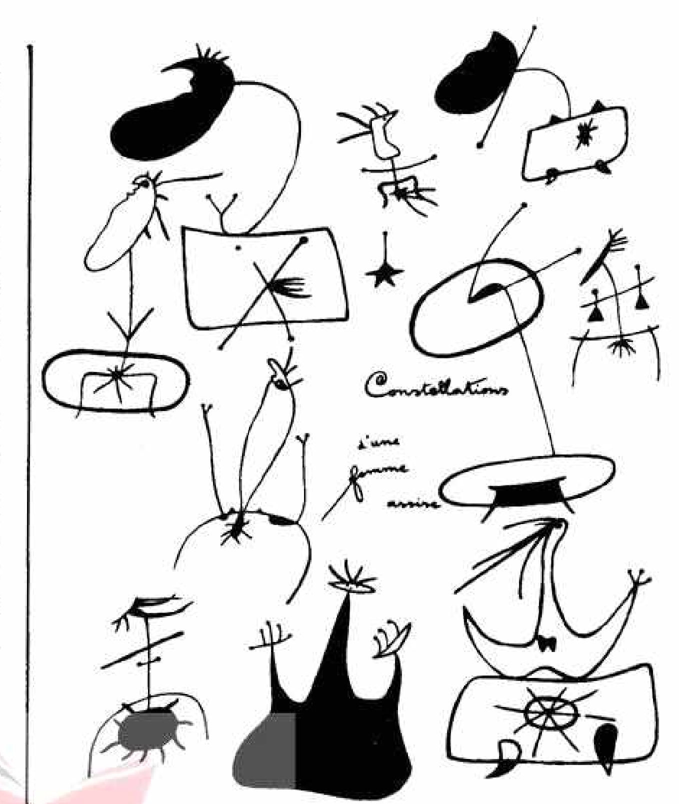
ومهما كانت تلك العبارة عادية مبتذلة في جريانها الا انها كانت تبدو له غلابة بديعة كاملة : كعبارة من هذا النوع : « كان يطل من النافذة » .

ان المهم لي فيما يذكره كافكا انه قال تلك العبارة : تأتيه دون اختيار . كأنها تصعد اليه ، غنية بمعناهـا الكامل ، دون ارادة منه، من اعماق نفسه .لن نفهم شيئا من هذا الا اذا ادركنا ما لهذا الرمز رمز النافذة ، في كل اعمال كافكا من قيمته . فهو الرمز الذي يأتي بعد المرة ، مثقلا بايحاءاته الخاصة .

والنافذة في الواقع رمز قوي فعال . فهي النظر الى الخارج ، وتأمل الكون من غرفة النفس الحبيسة ، وانطلاق العين في السماوات الغامضة الفسيحة من كوة الانحصار الداخلي المقيد .

على ذلك النحو اذن بدات السيريالية تتنـاول اداتها الفعالة في اداء مهمتها اداة الكتابة التلقائية ، أو الآلية . وهي تسترشد في ذلك بأسلوب عملية التحليل النفسي . ونحن نعرف ان المريض ، اذ يمر بهذه العملية، يتهيأ له احسن الاوضاع حتى تنطلق افكاره دون عائق ، فيجلس على مضطجع هادىء مريح تسترخي فيه كل عضلات جسمه ، ويعد له النور المطمئن الوداع ، ويدعى لان يتكلم بكل ما يدور في ذهنه ، دون اهتمام بأن يبحث عن ارتباط ما يقول بعضه البعض .

وعلى المحلل النفسي ، في الوقت المناسب ، ان يكشف عما تدل عليه تلك الكلمات والعبارات العفويـة التي تصدر بصورة تلقائية تشبه عملية التحليل النفسي في ان الكاتب لا يصدر عن تخطيط سابق او فكرة معينة بل هو يجلس مستعدا لان يتلقى ما يأتيه من عبارات وكلمات وجمل ، دون ان يعني بربطها في موضوع معـد مهيأ من قبل . هو يجلس حتى يصغي لاملاء ذلك النفس الداخلي الذي يأتيه من المناطق الخفية الغنية الواقعة فيما تحت الشعور . يجلس كما لو كان شاطئا تقذف اليه امواج المحيط العريض العميق بحطامات منمحتوياتها لكنها حطامات تكون جزءا من ذات حيـاة المحيط ، وتبتسم في اعماقها بكل مالاعماق المحيط نفسه مـــن



خصائصه ، هي الرموز التي تلقى اليه محملة برسالة من الاعماق ، وليس من مهمته ان يفسر تلك الرسالة او يفهمها ، بل ان يتلقاها بكرا مفعمة بالرمز ، قادرة او غير قادرة على التأثير ، كيفما اتفق .

وينبغي مع ذلك ان تدرك ان مهمة الكاتب السيريالي ليست ان يقنع بما قد يبدو فيما سبق من سلبية خاصة . فالكتابة السيريالية في الواقع تحتاج الى مران وفطانة ، اذ ان من الممكن جدا ان يدفن الكاتب تحت اكوام من الحطام الذي يلقى عليه ، اتيا من تيارات مختلفة قد يصطدم بعضها بالبعض ، ويلقى بعضها البعض .

الكتابة التلقائية تعمد الى نوع غريب فعلا من حالات الخلق الفني . فالكاتب لا يخضع لقواعد سابقة يضعها لنفسه ولا لتخطيط معين مدروس من قبل . وهو يتلقى تلك المواد اللفظية التي تطفو على شاطىء الشعور ويجمعها دون ان يعني اية عناية بمدلولاتها العقلية ولا بسماتها الجمالية . لكنه ، حتى لا يبين فمه تحت اثقال هذه المواد اللفظية المنتفضة بشحناتها اللاشعورية الخاصة ، عليه مع ذلك ان يعيد ايلاج الوعي ، على نحو جديد ، في داخل هذه المنطقة من الحلم التلقائي ، ولا يعني ذلك ان يعيد ادخال العقل المنظم الخاضع للاوضاع المألوفة بل يعني ان يصهر حالة جديدة يندمج فيها الوعي الحساس في منطقة ما تحت الشعور ، بحيث يكون ضوءا يشع فيها ويهديها ويوجهها من داخل اللاوعي نفسه . أي ان العقل المنطقي هنا ينزل عن سيادته الجافة المتحكمة التي نعرفها له في حياته اليومية ، ويعود يندمج في وحدة اعمق منه واكبر منه هي وحدة الحياة النفسية التي تنكشف شيئا فشيئا عن اغوارها . ولكن الوعي مع ذلك غير مبعد عنها ، بل هو يعيش في داخلها ، حتى يسهر على تكاملها وحتى يخلصها من الشوائب الغريبة التافهة وحتى يوجهها نحو اعمق تياراتها واخصلها بالخصوبة الرمزية .

من هنا ندرك ان الكتابة السيريالية ليست هي الهذيان الخالص المنطلق ، وليست هي ان تخط على الورق ما اتفق ان يأتيك وكيفما اتفق ذلك . بل هي عملية خلق وتكشف اصيلة للنفس ، عملية ينبغي ان تلتزم النزاهة وان تستضيء بالوعي ، ولكنه ليس ذلك الوعي العقلي المسيطر من الخارج ، بل الوعي الذي يندمج تحت اللاوعي حتى تتكون منهما معا ، وحدة هي القادرة على تلمس كنوزها الخبيئة .

تختلف الكتابة السيريالية اذن عن الكتابة الفنية المألوفة في انها تخضع لسيادة الاحكام العقلية او النفسية او الجمالية البحتة ، ولا تخضع لرقابة العقل الخارجة الغريبة عن اغوار النفس اللاشعورية .

وهي تختلف عن الهذيان الصراح في ان الوعي يأتيها من داخل مناطق ما تحت الشعور ، وانه يضيء تلك الاعماق التي تنبعث منها رسالة اللاوعي ، وانه يركز هذا الاسلوب الجديد من اساليب العمل الذهني النفسي في وحدة فوقية يمتزج فيها الحلم بالتيقظ ، ويقوى فيها الشعور بمضمونات اللاشعور .

هذه الرسالة اذن تأتي للكاتب السيريالي من اعماق نفسه ، ليست رسالة غريبة عنه او غريبة عن الانسان ، فمن المهم هنا ان نؤكد ان السيريالية لا ترى في داخل النفس الانسانية شيئا يأتيها من الخارج بل من القوى الفعلية العميقة فيها وحدها . فليس الاملاء الذي تصغي اليه السيريالية املاء اتيا من شيء غريب عن الانسان ، بل من الانسان نفسه ، وان كان مطمورا كامنا غير متكشف . فمهمتها هي فعلا ذلك الكشف ، بنوع من المعرفة الحميمة . فالرمزية الحقة للسيريالية في انها تظهر ما يوشك ان يكشف ، تظهره في صوره الرمزية المؤثرة ، فهي تصل بين الليل والنهار وتلقي في ذلك الضوء الجديد الغازها القديمة ، السيريالية تصدع الجدران التي تفصل بين الاكوان التي نحياها كلا منها على حدة وتتيح لمحتويات هذه العوالم المختلفة ان تلتقي بعضها بالبعض ، وبذلك نيسر ما للسيريالية من غرابة على مألوف جفاف حياتنا اليومية التي انتهينا بالركون الى ما فيها من نظام ، والقنوع بما فيها من رتابة .

السيريالية

إعداد : الحياة التشكيلية



« السيريالية ... تعبير نفسي محض بطريقة يمكن استخدامها في الكلام والكتابة للتعبير عن الفعالية الحقيقية للفكر ، اذ أن الفكر يقدم في غياب كل أنواع الرقابة التي تفرضها الأخلاق أو الجمال » .

« أندريه بروتون »



أندريه وفيليسا



لقد قيل بانه لا يوجد (فن سيريالي) ، وهـذا الكلام صحيح اذا اعتبرنا ان الفن السيريالي يجب ان تتوفر فيه الشروط التي تتوفر في المدارس الفنيـة الاخرى التي يتمتع فنانوها باسلوب محدد متقارب ، ولكن (السيريالية) ابتكرهـا الشعراء وانتقلت الى الفنانين ، فاصبحت نظـرة شاملة للابداع الشعري والفني ، وطريقة في المعرفـة والتعبير اكثر مما هي (اسلوب محدد) وشكل فني متماثل لدى كل الفنانين، انها عودة الى الاحلام والخيال وما وراء الشعور ، اي التعبير عن الفكر بدون رقابة العقل .

ولهذا شنت هجومها على العقل ، وارادت من الفن ان يكون تعبيرا مباشـرا عن الذات وافضـل وسيلة وابسطها لتوضيح الاسلوب السيريالي هي القول بان السيريالية :

ـ ((تريد ان يرسم الفنان بعد اغلاق عينيه ، ليعبر بشكل مباشر وآلي تماما عما يتداعى)) . تختلف من فنان لآخر تبعا لتداعياته ، وطريقة التعبير المباشـر عنده ، وهي تختلف من فنان لآخر تبعا للشكل الفني الذي توصل اليه هذا الفنان ، إذ ان التطور قد اوصل الفنانين الى التعبير عن عالم الاحلام على شكل اكثر

تعقيدا من عملية التداعي الآلية ، اذ اعتبر الفنانون ان « عالم الاحلام » واللاشعور كمنبع صور وكمواد اولية لخلق العمل الفني والنظام في اللوحة ، وعن طريق هذه المواد ، يمكن الوصول الى لوحة تتمتع باسلوب سيريالي ، وتصور عالم ما فوق الواقع . ولهذا يقسم النقاد السيريالية الى اتجاهين مختلفين من حيث التعبير الفني :

١ ــ **الاتجاه الاول** : وهو الاتجاه الذي اعتمد كليا على الحركة والكتابة والرسم المباشر في لحظة بين الوعي واللاوعي ، وهنا لا يهتم الفنان برسم الواقع الخارجي ، قدر ما يولي اهتمامه **للتعبير المباشر** الصافي والاصيل ، ويمكن أن نذكر أسماء (أندريه ماسون) و (ماكس ارنست) و (جوان ميرو) كممثلين لهذا التيار .

٢ ــ **الاتجاه الثاني** : وهو الاتجاه الذي يطلق عليه في الغالب اسم الاتجاه الوصفي ، اذ ان اعادة صياغة الاحلام ، والاعتماد على اللاشعور ، قد مهدا لخلق لوحة فيها علاقة جديدة تختلف كليا عن عالم الواقع ، لكنهـا تتصف بانهـا تنظيم واع للواقع الخارجي ، **والاهتمام به للتعبير عن عالم ما فوق الواقع ، ويبرز** كل من (رينيه مارغريت) و (سلفادور دالي) كممثلين لهذا التيار .

متى ظهرت السيريالية ؟!

لقد استعملت الكلمة لاول مرة عام (١٩١٧) ، اذ ان الشاعر المعروف (ابولونير) ، قدم مسرحية لـه سماها (مسرحية سيريالية) ، ثم استخدمت بعد ذلك عند عدد من النقاد كصيغة وصفية لكل اتجاه جديد لا يريد نقل الواقع الخارجي ، بل يريد أن يقدم لنا ما هو ابعد من الواقع واعلى منه ، لكن الكلمة لم تأخذ معناها العلمي المألوف الا عام (١٩٢٤) حـين صدر البيان السيريالي وعرف (أندريه بروتون) السيريالية قائـلا :

ــ [السيريالية اسم ، مذكر ، وتعبير نفسي محض بطريقة يمكن استخدامها في الكلام والكتابة للتعبير عن الفعالية الحقيقية للفكر ، اذ ان الفكر يقدم لنا في غياب كل كل انواع الرقابـة ، التي تفرضها الاخـلاق او الجمال] .

وهذا يؤكد ان (السيريالية) عبارة عن طريقة تعبير شعري وفني اكثر مما هي شكل فني جاهز ، وهي ترتكز على التداعي ، وعلى خلق فن يأخذ من اغوار العالم الذاتي ولهذا فهي تفر من (العقل) و (المادة) و (الاخلاق) و (الجمال) ، وتريد ان تقيم لنفسها

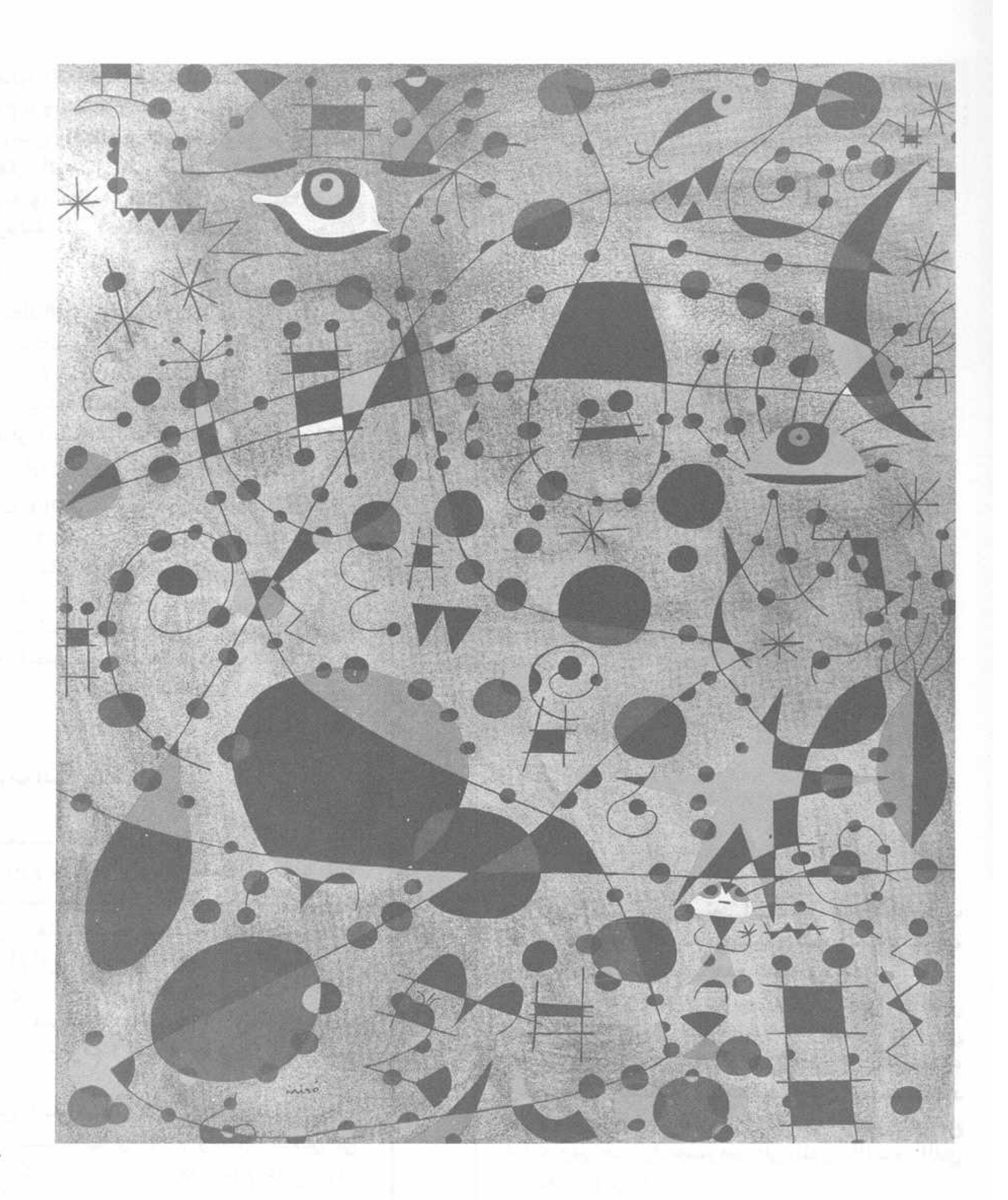


رينيه ماغريت

اسسا جديدة تنطلق من الايمان بوجود عالم جديد ؟

وهنا نميز بين شيئين اساسيين ، اولا الاسلوب الذي شرح به (اندريه بروتون) كلمة (سيريالية) ، والطريقة التي فهمت بها هذه الكلمة وطبقت عمليا ؟
لقد اراد (اندريه بروتون) ، ان يعبر عن الفكر بغياب العقل ، على حين اصبحت (السيريالية) هي الغرابة والشذوذ والخيالي والتمرد على الفن التقليدي، وعلى القيم الجمالية والاخلاقية وحين تحدث النقاد عن (سيريالية) في الفن ، ارادوا هذا المعنى الواسع لها ، ولم يقصروا تفسيرهم على المعنى الضيق الذي شرحه (بروتون) .

اذ يتحدث النقاد عن سيريالية عند (بوش) في عصر النهضة ، وعن بعض اشكال التعبير السيريالي عند (الرومانتيكيين) ، وعند (غويا) وغير ذلك ، وحتى حين تحدث النقاد عن هذا الجو السيريالي ، اطلقـوا الكلمة على بعض خلفيات لوحات (ليوناردو) وعلى الاخص (عذراء الصخور) ، وغيرها ، وهكذا قدموا لنا



جوان ميرو

السيريالية على أنها جـو الغرابة واللامعقوليـة التي يتوصل اليهما الفنان أحيانا عن طريق تحوير بسيط للواقع ، وليس عن طريق رفض هذا الواقع نهائيا ، والاعتماد على عالم (اللاشعور) كليا .

وهنالك بعض النقاد الذين رفضوا كل شكل من أشكال (التعبير السيريالي) السابق للقرن العشرين ، وارادوا تحديد السيريالية على أنها ابنة هذا القرن ، ووريثة أفكار (فرويد) ، والنظرة الخاصة للتعبير الشعري والادبي التي نشأت في هذه المرحلة .

لهذا يقـول (هربرت ريد) عن السيريالية التي سبقت سيريالية القرن العشرين :

ـ [مهما كان هؤلاء الفنانين خياليين في لوحاتهم ،



أرشيل جوركي

الا انهم موجهين بعملهم بتصور جمالي مسبق ، والسيريالية تصور ثوري في الفن قبل كل شيء] .

اي أن هنـاك تصور جمالي في أعمال الفنانـين السابقين ، وهذا التصور الجمالي رفضه السيرياليون المعاصرون ، لأنهم ضد كل تصور جمالي مسبق ، وان الجانب الاساسي في التعبير السيريالي المعاصر هو التمرد على أشكال التعبير القبلي كلها .

كيف تطورت السيريالية ؟

لقد ولدت (السيريالية) في باريز عام ١٩٢٤ وخلال أعوام ١٩١٩ ـــ ١٩٢٤ مهدت الاحداث لظهورها ، عند الشعراء والفنانـين ، وكانت النشرة التي تصر عنهم تحت اسم (أدب) هي المجال الرئيسي الذي عبر فيه السيرياليون عن أفكارهم قبل ولادة (البيان السيريالي)، وساهم في النشرة عدد كبير من الشعراء والفنانين ، وانضم اليهم بعـد ذلـك (تريستان تزارا) زعيم (الدادائية) ، وكان (أندريه بروتون) هو المحرك الاول ، وحين جاء (مان راى) من نيويورك ، بدات النشرة تبتعد عن الاتجاه الدادائي السويسري ، وتتجه الى (الدادا الأمريكية) ، فأصبح (بيكابيا) هو مصمم غلاف النشرة، ثم اكتشفت السيريالية (الفنان مارسيل دوشامب) و (ماكس أرنست) وكلاهما كان من انصار (الدادائية) واسهموا جميعا في توطيد السيرياليـة وانتشارها .



يفيس تانغوي

ويمكن ان نقسم المراحل الاساسية لتكون (السيريالية) الى ثلاثة مراحل :

١ ــ مرحلة ما قبل عام ١٩٢٤ :

حيث أختلطت السيريالية بالحركات الدادائية السابقة ، وكانت عبارة عن صيغة تمرد ، اكثر مما هي صيغة ايجابية ، ولهذا حملت شكل تمرد عنيف ، على كل اشكال التعبير الفني التقليدية الاوربية ، وتبنت تقنيات حديثة ، واساليب فنية معاصرة ، واستفادت من بعض الفنون القديمة في ذلك .

٢ ــ مرحلة ١٩٢٤ ــ ١٩٣٤ :

اخذت السيريالية شكلها المألوف وبدات تؤثر على



ماتا

تيارات الشعرية والادبية المعاصرة ، وحددت موقفها من (الدادا) وغيرها ، وتم تحديد معنى (السيريالية) بشكل علمي ، واقامت المعارض ، ونشرت البيانات ، وهكذا اخذت صيغة ايجابية أكثر مما كانت ، واعتمدت كليا على افكار (أندريه بروتون) ونفذت هذه الافكار في اعمال فنية وادبية وانضم اليها عدد كبير من الشعراء والفنانين .

٣ ـ مرحلة عام ١٩٣٤ ـ الى عصرنا الحاضر :

لقد بدات السيريالية تاخذ اشكال مختلفة حسب الفنانين المتباينين والشعراء ، لكن الظاهرة الاساسية هي بداية احتكاك رئيسي بين (السيريالية) و (الماركسية) واعلن (بروتون) ان السيريالية اصبحت في خدمة (الثورة) وانضم (إلوار) و (اراغون) وهما من شعراء السيريالية الاساسيين الى الحزب الشيوعي الفرنسي.

واعلن بروتون عام ١٩٣٤ :

[ان تحرر الانسانية هو الوسيلة الوحيدة لتحرير الروح ، وهذا التحرير للانسانية لا يمكن ان يتم الا عن طريق الثورة البروليتارية] .



جوان ميرو

ولكن الفنانين السيرياليين لم يسايروا الشعراء في هذه التجارب ، بل اخـذت السيريالية فنيا أشكالا مختلفة ، لكن الميزة الرئيسية التي نلاحظها ، هي أن الفنانين بدأوا يتأثرون على نحو شديد الوضوح بالفن البدائي والشعبي ، وبرزت التناقضات واضحة بين سيريالية اخذت شكلا وصفيا تماما ، ومثلت الافكار السيريالية في لوحاتها ، وبين سيريالية اخرى اتجهت كليا الى صياغة شكل خاص فني متميز ، اي نقلت التعبير السيريالي من شكله الآلي والوصفي الى الشكل الابداعي والاصيل .

وان المرحلة الوحيدة التي حافظت فيها السيريالية على أسسها الرئيسية وطبقت فيها أفكار (بروتون) هي المرحلة ما بين عامي (١٩٢٤ ـ ١٩٣٤) وقد أصبحت في هذه المرحلة ذات تأثير كبير على كل الفكر الاوروبي .

وهذه المرحلة تترافق كليا مع صعود (النازية) في أوربا ، ومع فشل الحركات اليسارية في المانيا في استلام الحكم ، ولعل صعود النازية ، وما أدى اليه ذلك من مآسي جعل (السيريالية) تبدل موقفها لتأخذ شكلا يرتبط بالحركات التقدمية ، وهنا نلاحظ أن (إلوار) و (أراغون) و (بيكاسو) وغيرهم قد ربطوا

بين التعبير السيريالي والتعبير الاجتماعي ، على حين حافظ بقية الفنانين السيرياليين على تجربتهم الخاصة .

نحو فن جديد ؟!

حين قال (السيرياليون) بضرورة ايجاد فن جديد، كانوا يقصدون اكتشاف عالم جديد هو (عالم ما فوق الواقع) وكانوا يريدون ان يعبروا في تجاربهم عن هذا العالم :

ـ « ستظهر حقيقة جديدة ، وفن جديد من اللاشعور واللامعقول ، من الاحلام ومناطق الذهن التي لا يمكن التحكم بها » لقد كانوا ينتظرون الخلاص عن طريق الغوص الى اللاشعور واستعانوا بمنهج التداعي المطلق عند التحليل انفسي ، أي المسار الآلي للافكار واستعادتها دون رقابة عقلية او اخلاقية او جمالية .

ولكن لنتساءل ، اذا كان الهدف هو فن جديد ؟! فمعنى ذلك ان لا بد من شكل جديد ؟! وان مراحل الرفض للاشكال الفنية التي غذته (الدادا) عند السيرياليين لا بد ان يؤدي الى عملية ايجابية هي التعبير عن عالم ما فوق الواقع وهو العالم الذي شرحه (بروتون) بقوله :

ـ [إنني أؤمن بان الحلم والواقع ، وهما شيئان متناقضان ، سوف يندمجا معا في واقع مطلق هو ما فوق الواقع ؟] .

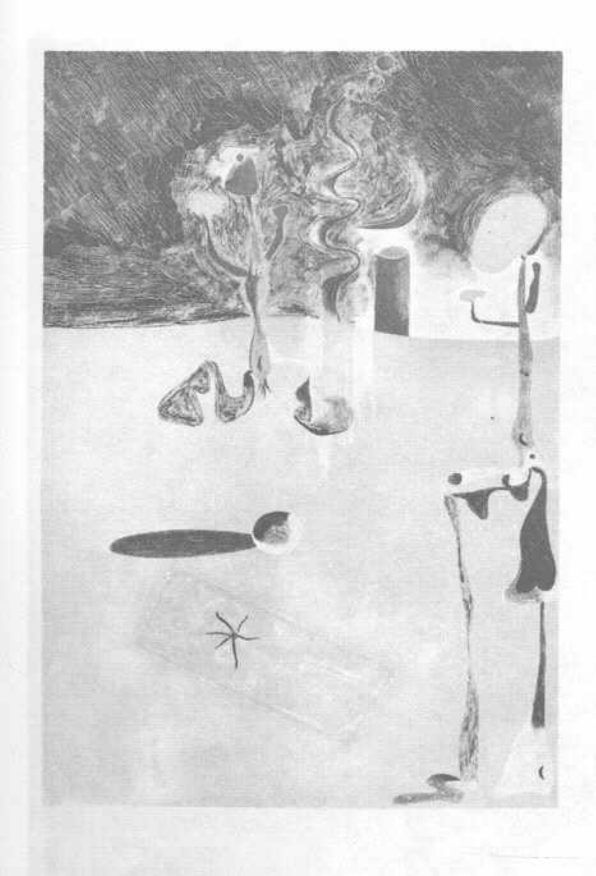
وهذا يعني ان ثمة حقيقة ايجابية نفسية كانت هي المنطلق ، وان هذه الحقيقة الايجابية وهي وجود شيء مؤكد وهو (عالم ما فوق الواقع) وان التعبير عنه هو (السيريالية) .

ولكن حتى يمكن التعبير عن هذا العالم لا بد لكل فنان من وسيلة تعبير تشكيلية ولا بد للفنانين من البحث عن هذه الوسيلة .

فاذا رفض السيرياليون الحقائق الرئيسية التقليدية الموروثة ، فلا بد أن يبحثوا عن حقيقة جديدة ، فما هي هذه الحقيقة ؟! حتى نستطيع ان نشرح هذه الحقيقة الفنية الجديدة ، لا بد لنا من أن نشرح أهم التيارات التي عرفها القرن العشرين ويمكننا أن نلخصها فيما يلي :

١ ـ الفن في خدمة اللذة أو الراحة ، وهو اتجاه (ماتيس) .

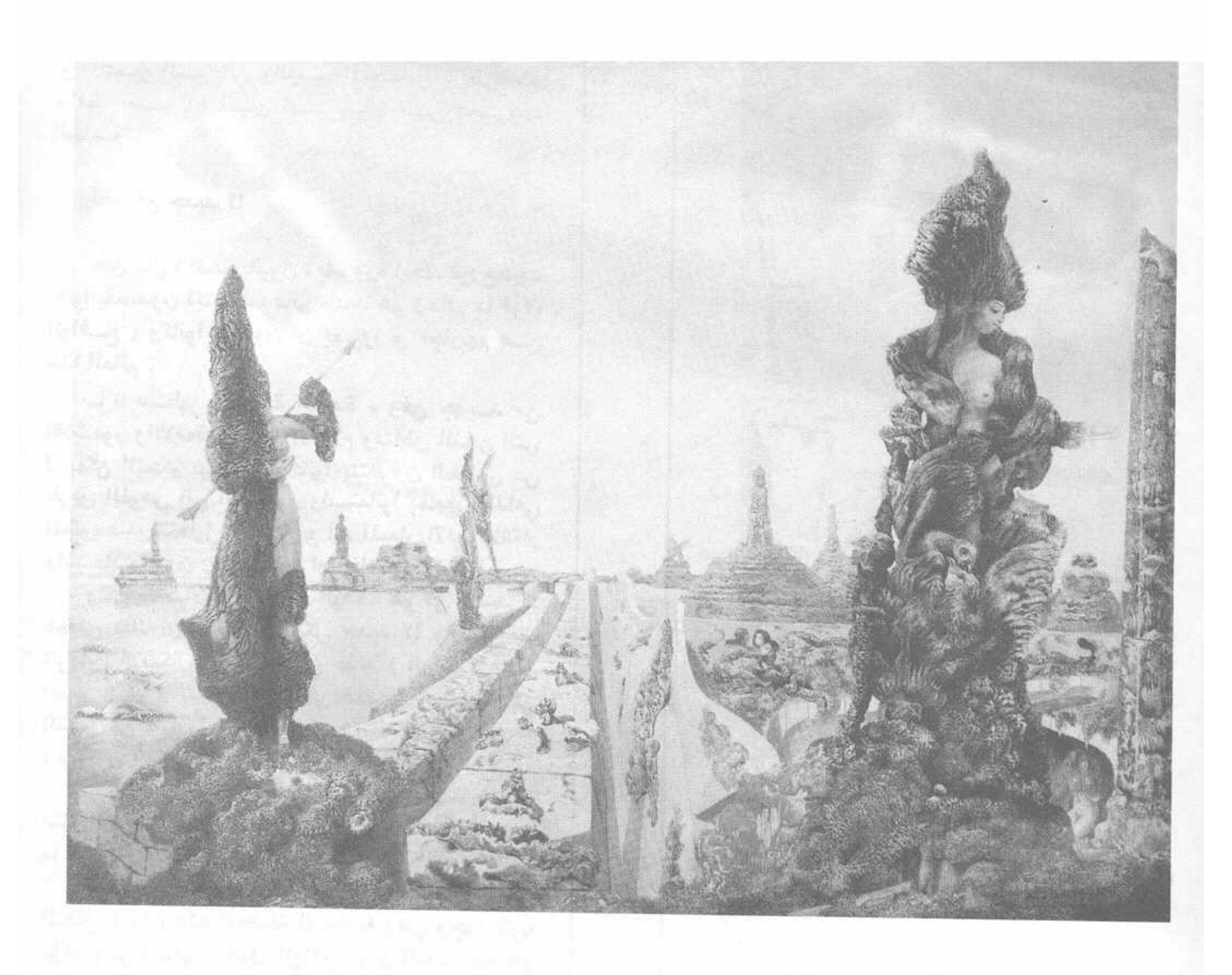
٢ ـ الفن يهدف لمعرفة الواقع الخارجي والتعبير عنه اما بمظاهره أو بأعماقه الراسخة وهي الطريقة التكعيبية والكلاسيكية والواقعية وغيرها .



جوان ميرو

اندريه ماسون





ماكس ارنست

٣ ـ الفن تعبير عن ازمة الفنان الفردية الحادة وارتباط الفن بحياة الفنان ، وظروفه وهنا نشاهد التعبيرية .

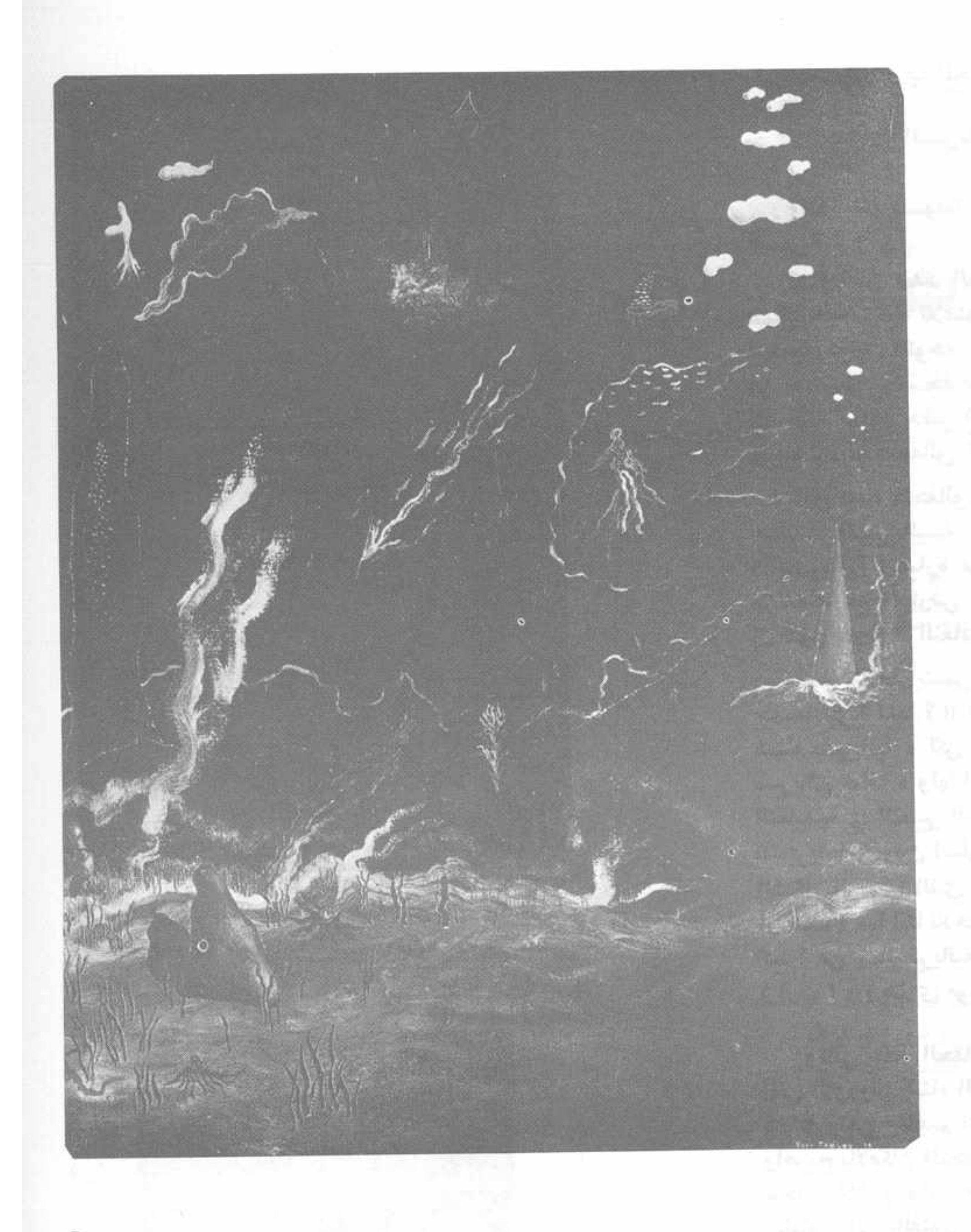
٤ ـ الفن وسيلة رمزية للتعبير عن الواقع وتجسيده على اللوحة عن طريق استخدام الالوان والاشكال لترمز للواقع وهذا هو أسلوب (غوغان) .

وقد رفض السيرياليون كل هذه الاتجاهات السابقة وارادوا استبطان العالم الداخلي واكتشافه والاعتماد على المونولوج لخلق الفن الجديد ، ومن خلال هذا العملية ، وبعد البحث اكتشف السيرياليون عدة حقائق اساسية:

١ ـ ان الاسلوب الفني للتعبير عن العالم الجديد المكتشف يختلف بين فنان وآخر حسب هذا الفنان واصالته الفردية ، التي لها دور اساسي في خلق الفن ، لان الفن هذا التعبير الخاص الفردي عن العالم .

٢ ـ ان لكل فنان من الفنانين شكله الجمالي الخاص المبتكر نتيجة تاثيرات مختلفة عليه ، وهكذا ظهر (تناسق الالوان) عند (ميرو) ، والتكوينات المتوازنة عند (دالي) ، والايقاع الحركي عند (ماسون) ، والشكل الرمزي عن التعبير عند (ارنست) ، وتاثر (رينيه مارغريت) بالانطباعية وبالوانها في لوحاته .

٣ ـ اكتشف السيرياليون بعد ذلك علم جمال جديد كليا ، واعتمدوا على مصادر جديدة لخلق هذا العلم ، وقد تاثروا بالفنون البدائية والشعبية والفن المكسيكي والافريقي والهندي الامريكي ، وبدات الصيغة



يفيس تانغوي

السحرية للتعبير تدخل في اعمالهم ، اي ان السيريالية قد وصلت الى حقيقة اساسية وهي ان الفن يرتبط باللاشعور الجماعي للانسانية في مرحلة الأساطير حيث كان العالم تتحكم به علاقات غريبة ليست (معقولة) ، وهنا تنوعت المصادر ، ودخل فن (الاطفال) كمصدر اساسي للوعي ، حيث ان الطفل يترجم تلقائيا ماتحت شعوره ، وهكذا امكن ان يكون السيرياليون من اهمية هذه الاشكال المختلفة للتعبير وجعلوها اكثر اهمية في الحكم الجمالي من الصيغ التقليدية التي عرفها الفن الاوربي ، ولهذا اعطوا للجمال صفة حدسية لاشعورية، ورفضوا كل الاشكال والصيغ الجمالية المسبقة واستعانوا احيانا ببعض تجارب الفن الاوربي من أجل رفض المفهوم الجمالي الرياضي المحدد والمسبق الذي عرفه اليونان وعصر النهضة وجددته التكعيبية .

٤ ــ وهذا كله يعني ان الصيغة التعبيرية العفوية لم تعد موجودة ، لماذا لان الفنان قد انتقل الى مرحلة جديدة اصبح فيها يملك (صيغة) متجددة ، تنتج عن العمل ، فهو يترجم اللاشعور ويقدمه في لوحتــه ، فالصيغ الفريزية قد دربت ، وتدخلت لتكون (صيغة ادراكية) صحيح انها حدسية المصدر وبدائية وعفوية لكنها انتظمت ضمن قواعد واسس اعتاد عليها الادراك الفردي للفنان ، فاللعب الذي بدأ تحول الى فن ، هو

وليد هذه التجارب المختلفة التي رأيناها .

السيريالية اليـوم ؟!

وهذا كله يقـودنا الى سـؤال ، كيف نكتشـف السيريالية ؟

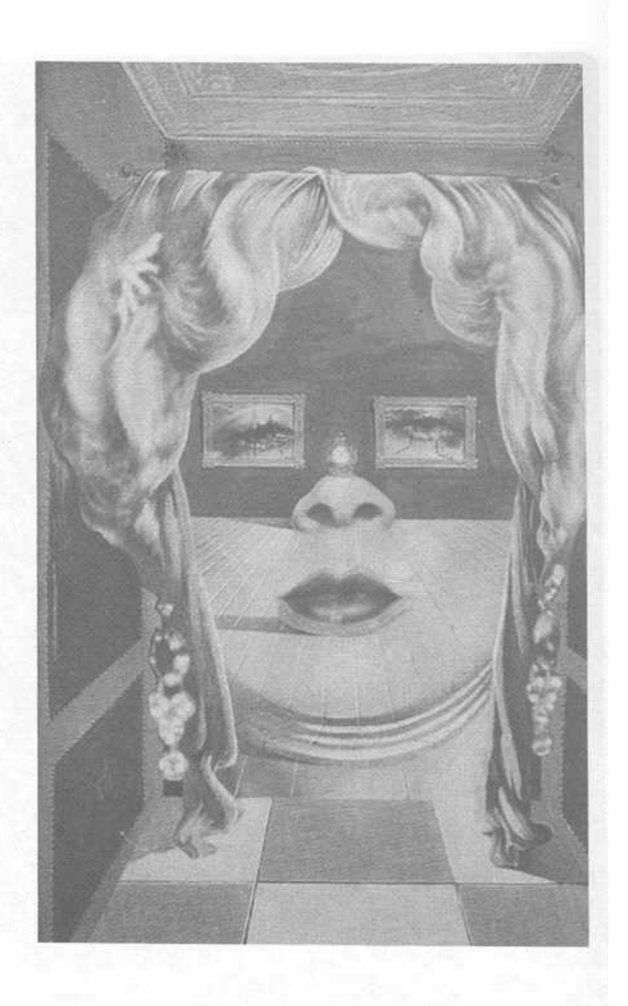
ـ اذا ان تعدد الصيغ وتوسع المدلول المعاصـر للسيريالية نتيجة للاعتماد على صيغ غريزية ادراكية ، لتحديد توازن اللوحة ، ودخول عناصر جديدة بعيدة عن الإشكال الراسخة من التعبير الفني ، قد تجعل من الصعوبة بمكانٍ حصر الشكل السيريالي من التعبير ، لكن هناك عدة حقائق ؟! .

· اول هذه الحقائق هي ان البحث والتجارب قد جعلـت السيرياليـة متباينـة ، وهـذا يعنـي ان (السيريالية) عبارة عن تيار له خطـوط عـريضة ، متشابكة مع المدارس الفنية الاخرى ، بحيث يمكننا ان نقول مع احد النقاد .

ـ « لا احد ينتمي اليوم الى هذه المدرسة ،لكنهم جميعا جزءا منها ؟ » اي ان في اعمال كثير من الفنانين شيئا سيرياليا ، لكن يصعب ان نقول عن فنان انـه سيريالي تماما ، ولهذا فرق النقاد بين طريقة (دالي) التقليدية في التعبير السيريالي ، وبين طريقة (ميرو) التجريدية ، وبين اسلوب (ماسون) العفوي ، وبـين الشكل الرمزي الذي اخذته السيريالية عند (ماكس ارنست) كما اننا نلاحظ ان في لوحات (بيكاسو)قسطا كبيرا من (السيريالية) ، وهناك (جياكوميتي) و (آرب) و (هنري مور) وغيرهم كثير .

وثاني هذه الحقائق هي ان التطور الذي مر بـه الفن الاوروبي أثناء الحرب العالمية الثانية ، وبعدهـا قد طور من مفاهيم السيريالية ، فلم تعد كما كانت ، واصبح بالامكان التحدث عن تيارات سيريالية ، بعضها ياخذ شكلا اجتماعيا تماما ، وبعضها ياخذ شكلا عدمياً، بعضها تاثر بالفنون التقليدية ، وبعضها اتجه الـى الاشكال الحديثة ، في التعبير التي تستخدم تقنيات جديدة ، ولهذا فان (السيريالية) تضاف دوما الى كلمة اخرى حتى يمكن تحديدها ، لان القول عن فنان انه (سيريالي) ، لايمكن ان يقدم للقارىء صيغة واضحة عنه من الناحية الفنية وان كان يقدم له صيغة واضحة من الجوانب الادبية والشعرية .

لهذا فالسيريالية ـ اليوم ـ طريقة في التعبير يمكن ان يستفيد منها كل فنان دون ان يكون قصد هذا الفنان مرتبطة كليا بالافكار التي ولدت خلال مرحلة نشوء السيريالية .

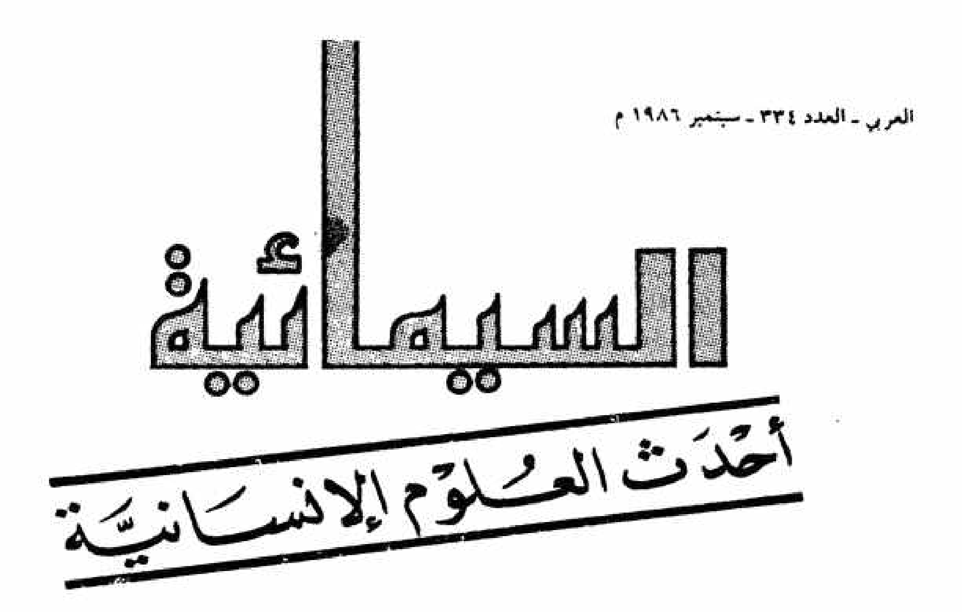


سلفادور دالي



سلفادور دالي

العربي ـ العدد ٣٣٤ ـ سبتمبر ١٩٨٦ م



السيمائية أحدث العلوم الإنسانية

بقلم : كمال أبو ديب

استطاعت « السيمائية » وهي أحدث العلوم الانسانية ، أن تبلور غايات محددة ، وأن تجد مجالا ومناهج عمل خاصة بها خلال العقدين الماضيين ، فما هي السيمائية ؟ وما هي غاياتها ومجالات البحث فيها ؟ .

السيمائية « Semiotics » أحدث العلوم الانسانية ، فقد استطاعت أن تبلور غايات محددة لها ، ومجالا محددا لعملها ، ومناهج عمل خاصة بها ، خلال العقدين الماضيين .

وعلى حداثة هذا العلم ، فان النشاط السيمائي الذي يشكل مادته المعرفية هو أقدم النشاطات الفكرية الانسانية على الاطلاق : فهو النشاط الدال لدى الانسان ، والنشاط المكتشف للدلالات القائمة في الطبيعة ، أو ضمن الوجود الانساني ، أي أنه النشاط الذي يرافق ظهور الكائن الحي ويلازمه ، لايسبقه في تكونه الا النشاط البيولوجي الصرف ، أي فعل الحياة .

وفعل الدلالة والاستدلال (القراءة المفسّرة للرموز) ، اذن ، وفعل الحياة ، هما الفعلان الجوهريان المتميزان في تلازمهما للوجود الانساني ، ويمعنى من المعاني ، فان تعبير ارسطو عن الانسان بأنه حيوان ناطق يمكن أن ينقلب الآن ليصبح « الانسان حيوان سيمائي » ، أي أنه يخلق الدلالات ويقرأها مترجما الرموز التي تحملها ، وأنا حتى الآن أستخدم المصطلحات الأساسية « الدلالة » ، « القراءة » ، « الرموز » بطريقة فضفاضة شاملة ، لكنني سألجأ الى استخدامها في أبعادها الدقيقة بعد قليل ، ذلك أن طبيعة العلم الذي أتحدث عنه تتحدد أصلا بأنها عملية اكتناه وتمييز وتحديد للاشارات والرموز والعلامات والعلاقات المنتجة للدلالة في النشاط السيمائي بكل أشكاله وفي أبعاده الدقيقة .

أمران مهمان

لكن قبل أن أتابع التقصيّ ، لابد من الاشارة الى أمرين : الأول هو أن المصطلح الذي أستخدمه لترجمة « Semiotics » وهو « السيمائية » ، يبدو لي أفضل ما يوجد في العربية لتأدية هذا الغرض ، وذلك لسببين : الأول هو قربه من الكلمة الأوروبية في لفظه

وتركيبه ، والثاني هو اشتقاقه المباشر من كلمة « سيماء » العربية التي تعني العلامة ، أو الاشارة ، ولقد كنت ، في بداية كتابتي عن « السيميو طيقا » بالعربية أميل الى استخدام « السيميائية » ، لكنني بعد زمن من التأمل والتمحيص ، أميل الآن الى الاستقرار على « السيمائية » ، والأمر الثاني هو أن صيغة المفرد « السيمائية » ينبغي ، في تصوري ، أن تتطور في الاستعمال لتصبح « السيمائيات » ، مجسدة بهذا صيغة الجمع في المصطلح الأوروبي « tics » ومحققة انسجاما مع صيغ مشابهة كالصوتيات ، واللسانيات . والسعي الى ضبط المصطلح العلمي ومنحه درجة عالية من الانسجام في اللغة العربية ، وتطوير قدرات هذه اللغة على تمثل المعارف الحديثة ، أمر جوهري ، وشرط لازم لتحقيق التطور المعرفي - الحضاري الذي نطمح اليه الآن في الحياة العربيةالمعاصرة ، ولذلك أقترح تخصيص صيغة الجمع المؤنثة هذه للتعبير عن مثل هذه المفاهيم ، والعمليات العلمية ، والحقول المعرفية الجديدة ، ولا مسوّغ ، من وجهة نظري ، لاستخدام « اللسانيات » في صيغة الجمع ترجمة لـ « Linguistics » ثم استخدام « الشعرية ترجمة لـ « Poetics » ثم استخدام « السيميائية » ترجمة لـ « Semiotics » و« الاسلوبية » ترجمة لـ « stylistics » ، فمثل هذا السلوك يقضي على فرص تحقيق الاطراد في الاستخدام اللغوي ، ويعمق حالة التشتت والتشرذم الحضارية والثقافية السائدة في العالم العربي الآن . وسعيا الى مقاومة هذا التشتت والتشرذم ، والى تطوير طاقات اللغة على التعبير ، والى تحقيق سلاسة عالية في صياغة المصطلح العلمي ، أود أن ألح على ضرورة المغامرة اللغوية ، والتمسك بدرجة عالية من الانتظام ، ويبدو لي أن شيوع مصطلح « اللسانيات » وانتشاره بهذه السرعة ظاهرة مشجعة جدا في هذا المسار ، فلقد غلب هذا المصطلح على « علم اللغة » و« الألسنية » وغيرهما من مصطلحات اقترحت الى جانبه خلال السنوات العشرين الأخيرة . واذا كنت أستخدم في هذه الدراسة مصطلح « السيمائية » ، وأدعو ، في الوقت نفسه ، الى استخدام « السيمائيات » فان لذلك سببا وجيها يتعلق باستخدام مصطلحين في اللغات الأوروبية نفسها - حيث نشأ هذا العلم - أحدهما « Semiotics » والآخر « semiology » وذلك مما سينجلي في الفقرة التالية .

يمكن أن ينسب ابتكار هذا العلم الجديد ، دون تردد ، وفي حدود المعرفة التي نملكها الآن عن تطور الدراسات الأوروبية خلال هذا القرن ، الى اللغوي السويسري فرديناي دوسوسير الذي يعتبره كثير من الباحثين مؤسس اللسانيات الحديثة « linguistics » وليس غرضي الآن مناقشة دور سوسير في تأسيس اللسانيات ، بل الاشارة الى تلك الفقرات من عمله التي يرى فيها الباحثون أول تحديد جلي لمجال معرفي جديد هو « السيمائية » . وأبرزهذه الفقرات المقطع التالي من كتابه التأسيسي المشهور « منهاج في اللسانيات العامة » .

« ان اللغة نظام من العلامات يعبر عن أفكار ، ولذلك فانه قابل للمقارنة مع نظام الكتابة ، وأبجدية الصم - البكم ، والطقوس الرمزية ، وأشكال آداب اللياقة ، والاشارات العسكرية .. الخ . ولا تعدو اللغة أن تكون النظام الأكثر أهمية بين هذه الأنظمة » .

وبوسعنا ، لذلك ، أن نتصور علما يقوم بدراسة حياة العلامات ضمن المجتمع ، ونسمي « السيمائية » « Semiology » من الكلمة اليونانية « semion » (علامة) . وسيعلمنا (هذا العلم) ما تتألف منه العلامات والقوانين التي تحكمها ، ولأن هذا العلم غير موجود بعد ، فليس بوسعنا أن نقول ما سيكون ، بيد أنه يملك الحق في الوجود ، وان مكانته لمضمونة سلفا ، واللسانيات ليست الا جزءا من هذا العلم ، وستكون القوانين التي تكتشفها السيمائية ذات انطباق على اللسانيات التي ستجد نفسها ، بذلك ، ملتصقة بمجال من الظواهر الانسانية محدد تحديدا جيدا .

علم جديد

هنا يدعو سوسير الى تأسيس علم جديد يختص بدراسة « حياة العلامات ضمن المجتمع » . وهنا أيضا يعتبر اللغة أهم نظام سيمائي في الوجود ، ويعتبر اللسانيات علما فرعيا منضويا تحت العلم العام الشامل ، علم العلامات ولذلك يمكن ترجمة -semi

ology بـ « علم العلامات » أو « العلاماتية » ، بيد أن خصائص اللفظة الصوتية ، والاشتقاقية ، والاستعمالية تجعلها ، في تقديري ، أقل طواعية وملاءمة من لفظتي « السيمائية » و « السيمائيات » .

وفي أماكن أخرى يشير سوسير الى بعض النتائج الاولية المهمة التي يعتقد أن تأسيس مثل هذا العلم سيولدها في مجال دراسة اللغة ، من جهة ، ودراسة تجليات النشاط السيمائي الأخرى ، من جهة ثانية .

« ان جوانب من اللغة تبدو لأول وهلة على قدر عظيم من الأهمية (كاستخدام الآليات الصوتية) ستبدو اعتبارات ثانوية الأهمية اذا كانت لا تؤدي غرضا سوى تمييز اللغة عن الأنظمة السيمائية الأخرى ، ومثل هذا الاجراء لن يجلو المشكلات المتعلقة باللسانيات فقط ، بل ان الطقوس ، والعادات ، الخ . . ستظهر ، كما نعتقد ، في ضوء جديد اذا درست كعلامات ، وسيدرك المرء أنها ينبغي أن تدرك في مجال السيمائية ، وتوضح تبعا لقوانينها » .

تنطلق السيمائية ، اذن ، من افتراض دقيق : هو أنه ما دامت العلامات ، أية علامات ، تعني ، أي تؤدي معنى ما ، مُشكِّلةً نظاما متميزا ، فلا بد أن ثمة آلية لأداء المعنى (ما سأسميه منذ الآن ، « آلية العَنْي » ، مشتقا مصدرا من الفعل « عني : يعني » للحاجة الماسة اليه) . ولا بد ، بشكل دقيق ، من أن تستند هذه الآلية الى مجموعة من الأعراف والقوانين ، ومن هنا تحدد وظيفة الدراسة المتأنية العلمية الدقيقة ، بأنها السعي الى تمييز هذه القوانين ، والافصاح عنها وعن آلية العَنْي التي تؤدي اليها .

واذا اتخذنا من اشارات المرور مثلا لجلاء ما يقال هنا ، فان أول ما نلاحظه هو أن هذه الاشارات اعتباطية ، بمعنى أنه ليس ثمة من علاقة طبيعية أو حتمية بين ضرورة التوقف عن المسير وبين اللون الأحمر ، فرؤية لون أحمر في مقصف الجامعة ، مثلا ، أو في فستان ترتديه طالبة جميلة ، لا تعني ضرورة التوقف ، (واذا حدث ذلك فسيكون التوقف لأسباب أخرى ، جمالية صرف) . وليس ثمة من علاقة طبيعية بين اللون الأخضر والسماح بالحركة ، وينطبق ذلك على اللون البرتقالي ، لكن الاصطلاح التنظيمي الصرف « بين واضعي أنظمة المرور في العالم) أعطى لكل من هذه الألوان ، من حيث هو علامة ، دلالة محددة ، ثم إننا نلاحظ أيضا أن هذه الاشارات تعني بسبب تمايزها وتشكيلها لنظام كلي (هو نظام اشارات المرور) ووجودها في هذا النظام ، وهي تكتسب معناها من شبكة العلاقات التي تنشأ بينها ضمن هذا النظام : أي من الموقع المكاني لكل منها بالقياس الى الآخرين ، ومن الفواصل الزمنية التي تفصل بين اشتعالاتها وانطفاءاتها ، ومن الترتيب الذي تتم به عملية الاشتعال والانطفاء . (فلو اشتعلت وانطفأت في وقت واحد لما عَنَتْ) ثم اننا بعد ذلك نلاحظ شيئا آخر على قدر كبير من الأهمية ، هو أن شرطا ضروريا يجب أن يتوفر من أجل أن يكون هذا النظام قادرا على العَنْي : هو أن يكون مفهوما مسبقا من قبل المجتمع الحركي (الأفراد الذين يستخدمون هذا النظام) ، والنكات الكثيرة التي تروى حول القرويين ، أو السذج الذين يفدون الى المدينة ، دون أن تكون لديهم معرفة مسبقة بدلالة العلامات ضمن النظام ، وبالمعنى الكلي له ، وما يقعون فيه من متاعب نتيجة الجهل ، هي تعبير عضوي عن لزوم توفر هذا الشرط من أجل أن يكون النظام قادرا على العني ، وهذه نقطة بالغة الأهمية في سياق آخر من هذه المناقشة ، ولذلك سأعود اليها فيما بعد .

ويساعدنا المثل الذي ضربناه على ادراك حقيقة أساسية : ما دام ثمة نظام من العلامات ، فلا بد أن يكون **ثمة أعراف وقواعد تحكم آلية عمل النظام** ، ولا بد أن يكون ثمة معنى ، وهذه الحقيقة هي الشرط المحدد لمجال السيمائية ولطبيعة العمل فيه ، وللمناهج التي لابد أن تتوفر له من أجل أن يتبلور ويكتمل .

واذا انتقلنا من نظام اشارات المرور الى أنظمة سيمائية أخرى ، ودرسنا خصائصها جميعا دراسة مقارنة ، فاننا سنصل بالضرورة الى النتيجة التي قررها سوسير في المقطع الأول المقتبس أعلاه : وهي أن اللغة هي الأهم بين الأنظمة السيمائية في الوجود . فبالمقارنة مع اللغة تبدو جميع الأنظمة الأخرى ، مهما ارتفعت درجة تعقيدها وثرائها عن النموذج الأبسط ـ نظام اشارات المرور ـ بسيطة وفقيرة نسبيا ، ان الطقوس في الحياة الاجتماعية تشكل نظاما

سيمائيا متميزا على درجة عالية من التعقيد ، وكذلك الازياء ، والأطعمة ، والأساطير ، بيد أن كلا من هذه الأنظمة على انفراد أقل تعقيدا وثراء وأهمية ـ على مستوى النشاط الانساني الهادف الى تكوين الحضارة والثقافة والحياة الاجتماعية ـ من اللغة من حيث هي نظام سيمائي .

نموذج الأنظمة السيمائية

وبما أن اللغة هي النظام السيمائي الأكثر أهمية والأبعد غورا وتعقيدا ، فانها تصلح أنموذجا للأنظمة السيمائية كلها ، أو قاعدة لدراسة جميع أوجه النشاط السيمائي التي يمارسها الانسان ـ من حيث هو عضو في بنية اجتماعية ، ومن هنا ، فان الخصائص التي يمتلكها النظام السيمائي اللغوي ستكون قادرة على اضاءة الخصائص التي تتوفر في الأنظمة السيمائية الأخرى ، بابرازها من خفاء أحيانا ، وتحديدها بطريقة دون أخرى أحيانا ، وتأكيد درجة أهميتها أو هامشيتها أحيانا أخرى . وينبغي أن يكون جليا أن هذا الكلام لايعني ، ولا يراد له أن يعني ، أن الخصائص التي يمتلكها النظام اللغوي هي الخصائص التي تملكها الأنظمة السيمائية الأخرى ، فكل نظام يشتق خصائصه من طبيعة العلامات المستخدمة فيه ، ومن نمط العلاقات التي تنشأ بينها ، ومن الوظيفة التي يسعى الى تحقيقها ، والدور الذي يمارسه في الحياة الاجتماعية .

بيد أن ثمة خصيصة أساسية تبدو مشتركة بين جميع الأنظمة السيمائية المجتمعية (تمييزا لها عن الأنظمة التي تقرها فئات فنية صغيرة) والتي تتجاوز النمط البسيط المتمثل في نظام اشارات المرور : هي أن آلية العَمَل في هذه الأنظمة ، والأعراف والقوانين التي تحكمها تكون ، بشكل طاغ ، لا واعية ، أو تفعل على مستوى اللاوعي في الذات الانسانية ، حتى حين تكون بعض مقوماتها بارزة ومدركة بشكل واع . ان قواعد الأداء اللغوي ، التي تتشكل على صعيد البنية العميقة للغة ، مثلا والتي يستدخلها الفرد في نموه من الطفولة الى المراهقة ، هي قواعد لاواعية ، ولذلك فان المتحدث بلغة ما قادر على انتاج جمل لغوية سليمة نحويا ، وقادر على محاكمة الجمل التي ينتجها الآخرون من حيث سلامتها أو عدم سلامتها ، لكنه لا يكون واعيا بصورة عفوية لقواعد الأداء التي تحكم الجمل التي ينتجها أو التي يتلقاها من الآخرين ، وإدراك هذه القواعد والافصاح عنها بشكل واع لا يأتيان عادة الا نتيجة للدراسة التدريجية والمتخصصة غالبا ، ولقد استند أحد أبرز علماء اللسانيات المعاصرين (تشولسكي) الى هذه المقولة في تأسيس النظام المعروف بالنحو التوليدي ثم التحويلي الذي أصبح ركنا أساسيا من أركان البحث اللساني المعاصر في العالم .

لعل أهم المرتكزات النظرية للسيمائية أن تكون تلك الخصائص التي سمحت لسوسير بأن يعتبر اللغة « النظام السيمائي الأنموذجي » ، أعني ، أولا ، الطبيعة الاعتباطية للعلامة اللغوية ، فهذه الطبيعة الاعتباطية جلية في حالة اللغة جلاء تاما ، (رغم أننا قد نختلف مع سوسير حول درجة الاعتباطية في العلامة اللغوية ، من جهة ، وحول شمولية المبدأ لكل ألفاظ اللغة ، من جهة أخرى) وهي الخصيصة التي تسمح لنا بتطوير المنهج الكفء لدراسة الأنظمة السيمائية ، ولو اتخذنا من نظام سيمائي آخر أنموذجا للتحليل والتطوير المنهجي ، لبدت الأمور أقل حسما وجلاء ، ففي أنظمة كثيرة تبدو العلامات المكونة للنظام ، لا لأول وهلة فقط ، بل حتى بعد قدر معقول من التأمل ، كأنها غير اعتباطية ، أي كأن ثمة علاقة طبيعية أو حتمية فيها بين تكوين العلامة المادي ودلالتها ، ويحدث هذا في شروط تاريخية كثيرة ، يطغى فيها على وعي الممارسين للنظام السيمائي اعتقاد أنه طبيعي ، لا اعتباطي عرفي اصطلاحي . ان الطقوس ، مثلا ، تبدو لممارسيها طبيعية أو حتمية ، كما تبدو العلامات المكونة لها طبيعية أيضا ، فالتحليل والتحريم المتعلقان ببعض الاطعمة في بعض الديانات لهما أصل الهي ، ولذلك فان دلالتها تبدو حتمية طبيعية ، وممارسة أشكال أداء معينة في الصلاة ، مثلا ، هي في جميع الأديان علامات ذات دلالات طبيعية حتمية ، ومن الصعب جدا ابراز طبيعتها الاعتباطية ، من جهة ، كما أن من الصعب اقناع الممارسين لها بهذه الطبيعة الاعتباطية ، من جهة أخرى ، ويصدق ما يقال هنا على الأخلاق والآداب في أبعادها السيمائية ، ذلك أن كون سلوك ما مهذبا

أو بذيئا ، خيرا أو شرا ، هو في معظم الحالات والبيئات خصيصة طبيعية في هذا السلوك ، بمعنى أن ثمة علاقة داخلية تماما ، بالنسبة للجماعة ، بين هذا السلوك وبين كونه شرا أو بذيئا أو مهذبا أو خيرا . وقد يكون من الصعب جدا اظهار كون السلوك المعين ذا دلالة على الشر أو البذاءة أو الخير أو التهذيب لا طبيعيا ، بل بحكم مجموعة قواعد الأداء والتنظيم ، وآلية الدلالة التي تحكم موقعه في نظام أخلاقي سيمائي كامل ، أي كونه ، في الحقيقة ، اصطلاحا خاضعا لأعراف معينة وتقاليد معينة ، ورغم أن هذا الحكم ليس مطلقا ، بمعنى أن من السهل تصور أحداث معينة لا تكون دلالتها اعتباطية تماما ، فان القاعدة تبقى سليمة ، وسلامتها شرط أساسي من شروط تشكل النظام السيمائي ، وتطوير المنهج الملائم لدراسة الأنظمة السيمائية جميعا .

الاعجاز والبيان

لقد دار جدال حاد في الثقافة العربية حول مفهوم الاعجاز القرآني ، ارتبط لزمن طويل بمقولات جاهزة حول قيمة العلامات اللغوية في ذاتها (بمعنى أن بعض العلماء اعتبروا الكلمات جميلة أو قبيحة في ذاتها) ،

ولقد استمر هذا الجدال في العصر العباسي ، مركزا الآن على شعر أبي تمام بشكل خاص ، ولقد شن الآمدي هجوما عنيفا على أبي تمام ، متهما اياه بفساد الذوق ، لاستخدامه كلمات معينة ، مثل « الأخدع » و « الشيء » ، ولم يتطور فهم عميق ينقل كلا من دراسة الاعجاز القرآني وشعر أبي تمام الى مستوى نقدي جديد ، الا حين جاء باحثون كالخطابي ، أولا ، ثم عبدالقاهر الجرجاني ، ممثلا ذروة الموجة ، لينكروا أن تكون ثمة قيمة للألفاظ المفردة في ذاتها ، ويصروا على أن الجمال والاعجاز والامتياز لأشياء كامنة في شبكة العلاقات التي تنشأ بين مكونات التعبير القرآني أو التعبير الأدبي عامة ، وأن الألفاظ المفردة لا قيمة لها في ذاتها ، ولا يمكن أن يحكم عليها بالجمال أو بالقبح ، ولا ينشأ بينها التفاضل من حيث هي مفردات ، وكان عمل الجرجاني ليمثل [illegible] تاريخية حاسمة في هذا السياق ، [illegible] في [illegible] في مرحلته التاريخية ،

بل في القرن الذي نعيش فيه .

يجدر بنا أن نقرر هنا حقيقة أخرى مهمة تتعلق بدور الباحثين العرب في تأسيس علوم اللغة على أسس نظرية سليمة . هذه الحقيقة هي أن السيمائية ، التي قلت في الفقرة الأولى من هذه الدراسة ، إنها يمكن أن تنسب الى سوسير دونما تردد كبير ، هي في الواقع ، على مستوى تحديدها وابراز بعض أشكالها الأساسية ، علم بَلْوَرَهُ الجاحظ لأول مرة في التاريخ اللغوي مستفيدا ، فيما يحتمل ، من مقولات أرسطية ، فلقد قال الجاحظ في (البيان والتبين) في مقطع له عظيم الأهمية يحدد فيه « البيان » ما يلي :

« . . والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ، ويدعو اليه ويحث عليه . .

والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهَتَكَ الحجاب دون الضمير ، حتى يفضي السامع الى حقيقته ، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ، ومن أي جنس كان الدليل ، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري اليها القائل والسامع ، انما هو الفهم والافهام ، فبأي شيء بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان في ذلك الموضع ، وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ ، ثم الاشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نصبة . . والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف . . ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها ، وحلية مخالفة لحلية أختها . . . . »

ومن الجلي فورا ، ودون أية امكانية للتشكيك أو التردد ، أن ما يسميه الجاحظ هنا « البيان » هو هو العلم الذي سماه سوسير « semiology » والفرق بينهما فرق منظوري تصوري : فقيما ركز الجاحظ على غاية العلم ، وهي الابانة والتعبير والافصاح ، فقد ركز سوسير على مكونه الآلي ، وهو العلامة ، لذلك أسماه الاول « البيان » ، وأسماه الثاني « العلاماتية » أو ما ترجمته « السيمائية » ، ثم ان الفرق بين الباحثين والتسميتين هو فرق بين ثقافتين لا بين عالمين فقط :

ثقافة تركز على المعنى ، وثقافة تركز على المكون الشكلي وآليات التشكيل . □

سوريا
المعرفة
العدد رقم 561
1 يونيو 2010



الدراسات والبحوث

الشاهد النحوي ولغة الضرورة الشعرية قراءة في المعلقات

نور الدين البصير ✪

الملخص:

إن هـذه الدراسة فيما أعتقـد تلبي حاجة كبيرة لدارسـي علوم اللغة، وخاصـة المشتغلـين بقضايا النحو العربي، وعلى مبلـغ علمي فإن المعلقات درست من جوانب متعددة، لكـن تبقى قضية «الضرورة النحوية الواقعة في شعـر المعلقات» لم تدرس دراسة متكاملة ومفصلة، خاصة ما يتعلق بالقضايا النحوية والضـرورة التي وقعت في هذا الشعر على الرّغم من شهرته، حيث

✪✪ أستاذ النحو العربي واللسانيات في جامعة حسيبة بن بو علي - الجزائر
✪✪ العمل الفني: الفنان جورج عشي.

لم يجمع في مصنف مستقل. وشعورياً مني بأن شواهد المعلقات في حاجة إلى استئناف في النظر والتقييم، والنقد إذا أنا قرأت ما كتب عنه من مؤلفات حديثة. وإحساسي وأنا أقرأ عن شواهد المعلقات

وعلى الرّغم من قلتها في الكتب النحوية إلا أنّ هذه القلة لم تسلم من النقد، فلذلك استقر حدسي على سؤال طالما راودني: هل شعر المعلقات التي بنى عليها النحويون دراستهم خال من الضرورة؟ هل وقوع الضرورة في الشعر مسلم به؟ هل تقدح الضرورة في الاستشهاد به هل نستطيع أن نوجه للشواهد التي تقع فيها الضرورة نقداً؟ إذاً هذه الدراسة هي محاولة وضع هذه الشواهد في ميزان النقد، وإعادة النظر فيها، حيث ما زالت تحتل قدسية في عقول الدارسين، خاصة لما يتعلق الأمر بالخليل وسيبويه نظراً لما لهما من منزلة معتبرة في النحو العربي.

الضرورة لغة:

قال ابن فارس: ضر الضاد والراء ثلاثةُ أصول: الأوّل خلاف النَّفع، والثاني: اجتماعُ الشَّيء، والثالث القوّة. فالأوّل الضَّرّ: ضدُّ النَّفع وبقال ضَرَّه يضُرُّه ضَرّاً. ثمّ يحمل على هذا كلُّ ما جانَسَه أو قارَبَه.

فالضُّرُّ: الهُزال. والضَّرّ: تزوُّج المرأة على ضَرَّة. يقال نكحَتْ فلانةُ على ضِرّ، أي: على امرأة كانت قَبْلَها.

وقال الأصمعيّ: تزوّجَت المرأةُ على ضُرٍّ وضِرّ. قال: والإضرار مثلُه. وهو رجلٌ مُضِرٌّ. والضَّرَّة: اسمٌ مشتقٌّ من الضَّرّ، كأنَّها تضُرُّ الأخرى كما تضرُّها تلك. واضطُرَّ فلانٌ إلى كذا، من الضرورة. ويقولون في الشِّعر «الضَّارُورة». قال ابنُ الدُّمينة: أثيبِي أخا ضارورةٍ أشفَقَ العِدَى عليه وقلّت في الصديق مَعاذِرُهْ.

وأمّا الأصلُ الثاني: فضَرَّة الضَّرع: لَحمتُه. قال أبو عُبيد: الضَّرَّة: التي لا تخلو من اللّبن وسُمّيت بذلك لاجتماعها. وضَرَّةُ الإبهام: اللحم المجتمع تحتها. ومن الباب: المُضِرّ: الذي له ضَرَّةٌ من مال، وهو من صِفَة المال الكثير. قال: بحَسْبِكَ في القوم أن يَعلموا بأنّكَ فيهم غَنيٌّ مُضِرّ

وأمّا الثالث: فالضرير: قُوَّة النّفْس. ويقال: فلانٌ ذو ضرير على الشيء، إذا كان ذا صبرٍ عليه ومقاساة.[1]

وقال الخليل: والضَّرورةُ: اسم لمصدر الاضطرار: تقول: حَمَلَتْني الضَّرورةُ على كذا وقد اضطُرَّ فلان إلى كذا وكذا بناؤه:

«افْتَعِلَ». فجُعِلَت التاءُ طاءً لأنّ التّاءَ لم يَحْسُن لفظها مع الضّاد.[2]

الضرورة اصطلاحا:

الحاجة والشدة لا مدفع لها والمشقة و(في الشعر) الحالة الداعية إلى أن يرتكب فيه ما لا يرتكب في النثر (ج) ضرائر.[3]

الضرورة الاحتياج والضرورة الشعرية هي ما لم يرد إلا في الشعر سواء كان للشاعر فيه مندوحة أم لا.[4]

و عرف الروماني الضرورة بقوله: هي المداخلة فيما لا يمكن الامتناع منه وإن ضر.[5]

الضرورة: مشتقة من الضرر وهو النازل مما لا مدفع له.[6]

الضرورة النحوية Le conditionnement syntaxique:

عند أندريه رومان هي نتاج الوقف الذي يتحقق عادة باختفاء الصائت القصير (حركة الإعراب)، مثال لذلك: شققتَ، شققْتْ. هذا الاختفاء يؤدي إلى سقوط التنوين الذي من المفترض أن يتبع الصائت ومثال لذلك: كَلبٌ <--- كَلْبْ (وهي صيغة وقفية للاسم المفرد في حالة الرفع Forme pausale du nominatif) وكَلبٍ--، كلبْ (صيغة وقفية في حالة الجر forme pausale du génitif) و كَلبانِ--- كَلْبَانْ (وهي صيغة وقفية للاسم المثنى في حالة الرفع.(7) وباعتبار أن الشعر له أسلوبه وله ألفاظه وله إيقاعاته وله قيوده من وزن وقافية، ويتناول موضوعات خاصة تفرض على الشاعر قيوداً لا تفرض عليه أثناء كلامه العادي.وقد تضر هذه القيود الشاعر إلى الضرورة ويقف الشاعر حيرانا بين القاعدة النحوية والموسيقى الشعرية.وهذا قد يؤدي إلى تأثير اللغة التي يضطرون إليها فتجري على ألسنتهم في غير الشعر أيضاً، والأخطر من ذلك أن يستنبط قاعدة نحوية من بيت خطأ. فإلى أي مدى يمكن اعتبار صلاحية الأساليب الشعرية لبناء القاعدة النحوية؟

الضرورة بين الغلط والخطأ والمندوحة:

هل تكلف النحاة ليبرروا ما وقع فيه الشعراء من خطأ جراء الضرورة الشعرية أم أنه فضاء يسمح للشاعر أن يخرق القاعدة ويطوّع اللغة للخروج عن المألوف؟

أ- **الضرورة غلط وخطأ:** اعلم أن الأصل في الشعر أن يكون موافقا لقواعد اللغة العربية من نحو وصرف وغير ذلك،

مـا خالف ذلك فهو خطـأ غلط وخطأ مَـرْدُودٌ، ولذلك قال ابن فارس: والشِّعر ديوانُ العـرب، وبه حُفِظـت الأنساب، وعُرِفت المآثـر، ومنه تُعلِّمت اللغة، وهو حُجَّةٌ فيما أشْـكَلَ من غريب كتاب الله جـلَّ ثـناؤه وغريب حديـث رسول الله صلى الله عليـه وسلم وحديث صحابته والتابعين. وَقَدْ يكون شاعرٌ أشْعَرَ، وشِعْرٌ أحلى أوْ أظرف. فأمّا أن يتَفاوَتَ الأشعار القديمة حَتَّى يتباعد ما بينها في الجودة فـلا. وبشـكل يُحْتَـجُ وإلى كلٍّ يُحتاج. فأما الاختيار الَّذي يـراه النَّاسُ للناس فشَهَـوات، كلٌّ والشعـراء أمراء الكلام، يقصـرون الممـدود، ولا يمـدُّون المقصور، ويقدِّمون ويؤخـرون، ويومئـون ويشيرون، ويختلسون ويُعـيرون ويستعيرون. فأما لحنٌ في إعراب أوْ إزالةُ كلمة عن نهج صواب فليس لهـم ذَلِـكَ. ولا معنى لقول مـن يقول: إن للشاعر عند الضرورة أن يأتيَ في شعره بما لا يجـوز. ولا معنى لقول من قال: ألم يأتيكَ والأنباء تَنْمي وهذا وإن صحّ وَمَا أشبهه من قوله: لما جَفا إخوانُه مصْعَباً، وقوله: قا عند ممّـا تعرفان رُبوعُ. فكلُّه غلـط وخطأ، وَمَا جعل الله الشعراء معصومين يُوَقَّوْن الخطأ



والغلـط، فما صحّ من شعرهم فمقبول، ومَا أبَتْه العربية وأصولها فَمَرْدُودٌ.

بَلَـى للشاعر إذا لَمْ يَطَّرِدْ لَهُ الَّذي يُريده في وزن شعره أن يأتي بما يقوم مقامه بَسْطاً واختصاراً وإبْدالاً بعد أن لا يكون فيما يأتيه مُخْطئاً أوْ لاحناً، فلـه أن يقول: كالنَّحْلِ في ماءِ رُضابِ العَذْبِ وهو يُريد العسَل، وله أن يقول: مثل الفَنيق هَنَأْتُهُ بعَصيم، و«العصيم» أثر الهِناء. وإنما أراد هَنَأْتُه بهِناء.

وله أن يبسُط فيقول كما قال الأعشى:

إن تَرْكَبوا فركوب الخيل عادَتُنا

أوْ تـنْـزلـونَ فـإنَّـا مَـعْـشَـرٌ نُـزُل

معناه: إن تركبوا رَكِبنا وإن تنزلوا نزلنا، لكن لَمْ يستقم لَهُ إلاَّ بالبسط وكذلك قوله:

وإن تسكُنـي نجداً فيا حَبَّذا نَجْدُ، أراد: أن تسكني نجداً، سكناه فبَسط لما أراد إقامة الشِّعـر. أنشدنيها أبي فارس بن زكريّاء قال أنشـدني أبو عبـد الله محمد بـن سعدان النحـوي الهمـذاني قال أنشـدني أبو نَصْر صاحب الأصمعي:

لمن دمعتان ليسَ لي بهما عهدْ
بحيثُ التقى الدَّاراتُ والجَرَعُ الكَبِدْ
قضيْت الغواني غير أنَّ مـوَدَّةَ
لذَلْفاءَ ما قضيت آخرها بعدْ
فيا رَبْـوَةَ الرُّبْعَيْن حُيِّيت ربوةً
على النأي مني واستهلَّ بك الرَّعْدْ
فإن تَدْعي نَجْداً نَدَعْهُ ومن به
وإن تسكُني نجداً فيا حَبَّذا نَجْدْ

ومـا سوى هَذَا ممـا ذَكَرتِ الـرُّواةُ أن الشُّعراء غلطوا فيه.[8]

إن القدماء أحسوا بهذا الأمر فلم يغفلوه في مصنفاتهـم فتحدثـوا عـن الضرورات الشعرية، فاختلفـوا فيها، فمنهم من عدَّها خطأً يقع فيه الشاعر وعليه إصلاح الخطأ ومنهـم من عدَّهـا أن لا مندوحـة للشاعر عنها.

والعلمـاء بالتعاريف التـي تعرضنا لها سابقا يعدون الضـرورة الشعرية من معنى الاضطرار، وهـي في الحقيقـة خطـأ غير شعـوري في اللغـة يقع فيـه الشاعر وذلك بالخـروج عـن النظام المألـوف في العربية شعرها ونثرها. ولكـن الصواب أن الشاعر يكون منهمكا بموسيقى شعره وأنغام قوافيه فيقع في هـذه الأخطاء عن غير شعور منه. و بهذا يمكن عدّ الضرورة الشعرية مخالفة المألوف مـن القواعـد في الشعر سواء كان في وزن أو قافية. وممَّـا يؤيـد ذلك ما كتبه أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين): «وينبغـي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصـةٌ من أهل العربية، فإنها قبيحـةٌ تشين الكلام وتذهـب بمائة. وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتهـا. ولأنَّ بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة. ومـا كان أيضاً تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعـراء هذه الأزمنة ويبهرج مـن كلامهم ما فيه أدنى عيـب لتجنَّبوها، وهو كقول الشاعر:

لـه زجـلٌ كـأنَّـه صـوتُ حـادِ
إذا طلب الوسيقةَ أو زميرْ

فلم يشبع. وقول الآخر:

ألمْ يـأتيـكَ والأنـبـاء تـنمـى
بمـا لاقـتْ لـبـونُ بـنـى زيـادِ

فقـال: «ألم يأتيك»، فلم يجزم. وقال ابن قيس الرقيات:

لا بـارك الله في الـغـواني هـلْ

يـصـبـحـنَ إلاّ لـهـنّ مـطّـلـبْ

فحرّك حرف العلـة. وقال قعنب بن أم صاحب:

مهلاً أعاذل قدْ جرّبتِ من خلقي

إنّي أجـودُ لأقـوام وإن ضننوا

فأظهر التضعيف. ومثله قول العجاج:

تشكُو الوجَى من أظلل وأظلل

وقال جميل:

ألا لا أرى اثنين أحسن شيمةً..

على حدثان الدهر منّي ومن جمل

وقال:

إذا جـاوز الاثـنـين سـرٌّ فـإنّـه

بـنـشـرٍ وتـكـثـير الـوشـاة قـمـينُ

فقطـع ألـف الوصل. وقـال غيره: من الثّعالي ووخزٌ من أرانيهَا

إلى غـير ذلك مما يجري مجـراه، وهو مكـروه الاستعمـال وينبغـي أن تتحامـى العيوبَ التـي تعترّي القوافيَ، مثـل السّناد والإقـواء والإبطاء، وهـو أسهلها، والتوجيه وإن جـاء في جميع أشعـار المتقدمين وأكثر أشعار المحدثـين. وينبغي أن نرتب الألفاظ ترتيبـاً صحيحاً، فتقدّم منها ما كان يحسن تقديمـه، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدّم منها ما يكـون التأخير به أحسن، ولا تؤخّر منها ما يكون التقديم به أليق.

فما أفسد ترتيبُ ألفاظه قول بعضهم:

يـضـحـكُ مـنـهـا كـلُّ عـضـو لها

من بهجة العيش وحسن القوامْ

تـرفـلُ في الـــدّار لـهـــا وفـرة

كـوفـرة المـلـط الخـلـيـع الـغـلامْ

كان ينبغي أن يقول: كوفرة الغلام الملط الخليع، أو الغلام الخليع الملط. فأمّا تقديم الصفـة علـى الموصوف فـرديء في صنعة الكلام جـداً. وقوله أيضـاً: «بهجة العيش وحسن القوام» متنافرٌ غير مقبول».[9]

ب - الضرورة ما ليس للشاعر عنه مندوحة:

والضرورة عند الرضي وسيبويه ما ليس للشاعر عنه مندوحة، فقد نبه سيبويه على أن مـا ورد في الشعر من المستندرات لا يعد اضطرارًا، إلا إذا لم يكـن للشاعر في إقامة الـوزن، وإصلاح القافية عنـه مندوحة[10]. وهو ما ذهب إليـه ابن الشجري في أماليه، وخالفـه البغدادي بقوله: لا يخفى أن مبنى كلامه على أن الضرورة ما ليس للشاعر عنه مندوحة، والصحيح أنها ما وقع في الشعر، سواء كان عنه مندوحةٌ، أم لا.[11]

من المواضع التي نبه فيها سيبويه على رأيه في أن الضرورة، هي التي لا يكون للشاعر عنها مندوحة قوله: «ولا يحسن في الكلام أن يجعل الفعل مبنيًا على الاسم، ولا يذكر علامة إضمار الأول حتى يخرج من لفظ الإعمال في الأول. ومن حال بناء الاسم عليه، ويشغله بغير الأول حتى يمتنع من أن يكون يعمل فيه. ولكنه قد يجوز في الشعر، وهو ضعيف في الكلام»[12]. وردها البغدادي بقوله: أقول: هذا مبني على أن معنى الضرورة عند هذا القائل ما ليس للشاعر عنه مندوحة، وهو فاسد كما يأتي بيانه. والصحيح تفسيرها بما وقع في الشعر دون النثر سواء كان عنده مندوحة أو لا[13].

وهو مذهب ابن مالك: قال الإسنوي: ضرورة الشعر تبيح أمورا ممنوعة في الاختيار كقصر الممدود وغيره واختلفوا في حد الضرورة فقال ابن مالك هو ما ليس للشاعر عنه مندوحة وقال ابن عصفور الشعر نفسه ضرورة[14]. وقال في شرح الكافية الشافية: والمتأمل لما أورده المصنف من أمثلة يراها فعل مضطر؛ لأنها وقعت في النظم، وليس للشاعر عنها مندوحة.ومثل هذا يعده المصنف من قبيل الضرورة.[15]

ج - مذهب من لا يرى أن الضرورة في الشعر فقط:

يرى ابن جني وكثير من النحويين: أن الضرورة ما وقع في الشعر سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا؟ ولم يشترطوا في الضرورة أن يضطر الشاعر إلى ذلك في شعره، بل جوّزوا له في الشعر ما لم يجز في الكلام: لأنه موضع قد ألفت فيه الضرائر.[16]

أما البغدادي فيقول عن الضرورة: «والصحيح تفسيرها بما وقع في الشعر دون النثر سواء كان عنه مندوحة أوَ لا».[17]

قال ابن هشام: «وإنما الضرورة عبارة عما أتى في الشعر على خلاف ما عليه النثر».[18] كما أن الشعر لما كان مظنة للضرورة استُبيح فيه ما لم يُضطرّ إليه، كما أُبيح قصر الصلاة في السفر: لأنه مظنة المشقة مع انتفائها أحيانا والرخصة باقية.[19] وقال الأعلم: «والشعر موضع ضرورة يحتمل فيه وضع الشيء في غير موضعه دون إحراز فائدة ولا تحصيل معنى وتحصينه، فكيف مع وجود ذلك»؟[20]

وقال أبو حيان - في التذييل والتكميل-: «لا يعني النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة

عن النطق بهذا اللفظ، وإلا كان لا توجد ضرورة؛ لأنه ما من لفظ أو ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب، وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة في الشعر المختصة به، ولا يقع ذلك في كلامهم النثريّ، وإنما يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام».[21]

ولعل أهم ثمرة للخلاف بين الجمهور من جهة، وسيبويه وابن مالك من جهة أخرى: أن الضرورة واسعة المدلول حسب رأي الجمهور؛ فهي تشتمل كل ما ورد في الشعر، أو كثُر فيه سواء أكانت له نظائر في النثر أم لا . فكثرت أنواع الضرائر نتيجة لهذا؛ لأنهم لا يريدون تمزيق القاعدة، أو الإكثار من القواعد فاستندوا إلى هذا الحكم (الضرورة في كل بيت يخالف القاعدة.أما على رأي سيبويه، وابن مالك فإن ما يجد الشاعر عنه بدلاً لا يعدُّ ضرورة، بل نوع من التغيير يجوز في الشعر والنثر على حد سواء.

من الضرورة الواقعة في المعلقات:

تنوين الضرورة: وهو تنوين مالا ينصرف: نحو قول امرئ القيس: وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَة، بتنوين عنيزة لضرورة الشعر وإلا فهي ممنوعة من الصرف للعلمية والتأنيث[22] وعلل العكبري ذلك بأن الشاعر إذا اضطر إلى صرف ما لا ينصرف جر في موضع الجر ولو كان الجر من الصرف لما أُتيَ به من غير ضرورة إليه وذلك أن التنوين دعت الضرورة إليه لإقامة الوزن والوزن يقوم به سواءٌ كُسِرَ ما قبله أو فتح فلما كسر حين نون عُلِمَ أنه ليس من الصرف لأن المانع من الصرف قائم وموضع المخالفة لهذا المانع الحاجة إلى إقامة الوزن فيجب أن يختص به.[23]

وكان ابن جني يقول: «واعلم أن الشاعر له مع الضرورة أن يصرف ما لا ينصرف وليس له ترك صرف ما ينصرف للضرورة هذا مذهبنا وذلك أن الصرف هو الأصل فإذا اضطر الشاعر رجع إليه وليس له أن يترك الأصل إلى الفرع».[24]

من الضرورة أن الكاف حرف عند سيبويه:

مذهب سيبويه[25] أنّها -الكاف- حرفٌ إلا في الضرورة[26]، كقوله:

أتنتهونَ ولن ينهى ذوي شَطَط
كالطعنِ يَذْهَبُ فيه الزيتُ والفُتُلُ

وأبو الحسن الأخفش يجوّز أن تكون اسماً في فصيح الكلام.[27]

الخلاف في الكاف هل تقع اسما؟من ذلك ما قاله الأعشى:

أتنتهونَ ولنْ ذوي شطط
كالطَّعنِ يذهبُ فيه الزَّيتُ والفتلُ

استعمال «الكاف» اسماً، من قوله: «كالطعن» «فالكاف» في موضع اسم مرفوع، فكأنه قال: ولن ينهى ذوي شطط مثل «الطعن» فرفعه بفعله. فإن قيل: فهل يجوز أن يكون «الكاف» في البيت حرف جر فتكون صفة قامت مقام الموصوف، تقديره: ولن ينهى ذوي شطط شيء كالطعن، فيكون الفاعل محذوفاً، وهو«شيء» وتكون «الكاف» حرف جر، صفة لشيء الفاعل، لأن النكرات توصف بالجمل، نحو: «جاءني رجل من أهل البصرة» و«قدم غلام لمحمد».

فالجواب: أن حذف الموصوف، وإقامة الصفة مقامه، على كل حال قبيح. وهو في بعض الأماكن أقبح منه في بعض. وهو مع الفاعل أشد قبحاً منه مع المفعول، لأن الفاعل لا يكون إلا اسماً صريحاً، والمفعول ليس كذلك. قد يكون اسماً صريحاً، وغير صريح، ألا ترى إلى قولهم: ظننت زيداً يقوم، وحسبت أخاك يضرب زيداً. قال النابغة:

فألفيتهُ يوماً يبيرُ عدوَّهُ وبحرَ عطاءٍ يستخفُّ المعابرا

والصفة في كلام العرب على ضربين: إما للتخليص والتخصيص، وإما للمدح والثناء.

وكلاهما من مقامات الإسهاب والإطناب، لا من مظان الإيجاز والاختصار. وإذا كان ذلك كذلك لم يلق الحذف به، ولا تخفيف اللفظ منه. هذا مع ما ينضاف إلى ذلك من الإلباس وضد البيان، ألا ترى أنك إذا قلت: «مررت بطويل» لم يستبن من ظاهر هذا اللفظ المرور به، إنسان دون رمح أو ثوب، أو نحو ذلك.

وإذا كان كذلك كان حذف الموصوف إنما هو متى قام الدليل عليه، أو شهدت الحال به، وكلما استبهم الموصوف كان حذفه غير لائق بالحديث، ومما يؤكد عندك ضعف حذف الموصوف، وإقامة الصفة مقامه أنك تجد من الصفات ما لا يمكن حذف موصوفه، وذلك أن تكون الصفة جملة، نحو قولك: «مررت برجل قائم أبوه» و«لقيت غلاماً وجهه حسن». ألا تراك لو قلت: «مررت بقائم أبوه، ولقيت وجهه حسن» لم يحسن. فأما قوله: واللهِ ما زيدٌ بنامَ صاحبهُ ولا مخالطِ اللَّيانِ جانبه.[28]

وقـد ناقش هـذه المسألة ابـن منظور في لسـان العرب حيـث يقـول: فأما قول الأعشى:

أتنتهون ولن ينهى ذوي شطط

كالطعن يذهب فيه الزيت والفتل

فلو حملتـه على إقامـة الصفة موضع الموصوف لكان أقبح من تأوّل قوله تعالى:

«ودانية عليهـم ظلالها»[21]. على حذف الموصوف لأن الـكاف في بيت الأعشى هي الفاعلة في المعنى ودانيةٌ في هذا القول إنما هـي مفعول بهـا والمفعول قد يكـون اسماً غير صريح نحو ظننـتُ زيداً يقوم والفاعل لا يكون إلا اسما صريحـاً محضاً فهو على إمحاضـه اسمـا أشدُّ محافظـة من جميع الأسمـاء ألا ترى أن المبتدأ قد يقع غير اسم محضٍ وهو قوله تَسْمَـعُ بالمُعَيْديّ خيرٌ من أن تَراهُ؟ فتسمع كمـا ترى فعل وتقديره أن تسمـع فحذفُهم أنْ ورفْعُهُم تسمعُ يدل على أن المبتـدأ قد يمكن أن يكـون عندهم غيرَ اسم صريح وإذا جاز هذا في المبتدأ على قُوَّة شبهه بالفاعل في المفعول الذي يبعُد عنهما أجْـوَزُ فمن أجل ذلـك ارتفع الفعل في قول طَرَفة ألا أيُّهَذا الزَّاجري أحْضُرُ الوَغى وأنْ أشْهَـدَ اللَّذَّاتِ هلْ أنـتَ مُخلِدي؟ عند كثير من الناس لأنه أراد أنْ أحْضُرَ الوَغَى وأجاز سيبويـه في قولهـم مُرْهُ يَحْفِرُهـا أن يكون الرفعُ على قوله أنْ يَحْفِرَها فلما حُذِفت أن ارتفـع الفعل بعدها وقد حَمَلَهم كثرةُ حذفِ أن مع غير الفاعل علـى أن اسْتَجازُوا ذلك فيما لم يُسَمَّ فاعلُه وإن كان ذلك جارياً مَجْرى الفاعل..[30]

الخلاف في حَذْفِ المَوْصُوف وإقامَة الصِّفَة مَقامَهُ:

أحارِ تَرَى بَرْقًا أُرِيك وَميضَهُ أَرَادَ أَتَرَى، وَفِي البَيْـتِ حَذْفُ تَقْدِيرُهُ بَلْ مَنْ يَبِيتُ قَرِيرَ عَيْنٍ هُوَ السَّعِيدُ.

فَحَـذَفَ الخَـبَرَ لِدَلالَـةِ أَوَّلِ الـكَلامِ عَلَيْـه. وَفِي كِتَابِ ابْنِ دُرَيْـدٍ سَعِيدٌ أَمْ يَبِيتُ بِحَذْفِ مَنْ وَهَـذَا مِنْ بَابِ حَذْفِ المَوْصُوفِ وَإِقَامَةِ الصِّفَةِ مَقَامَـهُ لأَنَّ مَنْ هَاهُنَا نَكِرَةٌ مَوْصُوفَةٌ.

لقـد حـدد ابن سيـده المواضـع التي تحـذف الموصوف، وإقامة الصفة مقامه:.. ذلك لأنه يؤدي إلى حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه في غير المواضع التي ذكروها، وتلك المواضع هي:

١- تكون الصفة خاصة بجنس الموصوف، نحو: مررت بكاتب ومهندس.

٢- أو واقعة خبراً، نحو: زيد قائم.

٣- أو حالاً، نحو: مررت بزيد راكباً.

٤- أو وصفاً لظرف، نحو: جلست قريباً منك.

٥- أو مستعملة استعمال الأسماء، وهذا يحفظ ولا يقاس عليه..».

واعتبره ابن جني قبيحاً: «..فالجواب أن حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه على كل حال قبيح وهو في بعض الأماكن أقبح منه في بعض..».[٣١]

واعتبره البغدادي ضعيفاً: ولكن حذف الموصوف، وإقامة الصفة مقامه ضعيف.[٣٢]

كما اعتبره ابن جني في الخصائص ضعيفاً: «ومما يؤكد عندك ضعف حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه».[٣٣]

وجوّزه الوراق بقوله: إنه يجوز حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه.[٣٤]

واعتبر القيسي أن بيت النابغة اضطر فيه إلى إقامة الصفة مقام الموصوف، وبيت الأعشى لم يضطر فيه إلى ذلك، إذ الدلالة البينة قد قامت على استعمال «الكاف» اسماً، في نحو قول الآخر:

وزعتُ بكَ الهراوة أعوجيٌّ

إذا ونتِ الرِّكابُ جرى وثابا

ومثله قول الآخر:

قليلُ غرارِ العينِ حتّى تقلّصوا على

كالقطا الجونيِّ أفزعَهُ الزّجرُ

ومثله قول ذي الرمة:

أبيتُ على ميّ كئيباً وبعلها على

كالنّقا منْ عالجِ الرّملِ يبتطحْ

وقال آخر: على كالخنيفِ السَّحقِ يدعو به الصّدى[٣٥]

وبعد أن ساق القيسي جملة من الأدلة على أن الكاف اسم، قال: وهذا نحوه، يشهد بكون «الكاف» اسماً. فلا تترك الظاهر، وتنزل عن الشائع المطرد، إلى ضرورة واستقباح، إلا إلى أمر تدعو إليه الضرورة، ولا ضرورة هنا. فنحن على ما يجب من لزوم الظاهر، والمخالف معتقد ما لا يعضده قياس، ولا يؤيده سماع.

قد يضطر شاعر إلى تسكين بعض الكلمات وحقها التحريك: قد يضطر شاعر إلى تسكين بعض الكلمات وحقها التحريك لضرورة الوزن. فإن هذا الشاعر لن يعدم من النحويين من يلتمس له العذر، ويتكلف له قياسا، كقول امرئ القيس:

فاليوم أشربْ غير مستحقب

إثــمــا مــن الله ولا واغــل

وقول لبيد بن ربيعة:

تــراك أمكنة إذا لم أرضــهــا

أو يرتبطْ بعض النفوس حمامها

لقد سكن امرؤ القيس كلمة أشرب، كما سكن لبيد بن ربيعة كلمة يرتبط.

هــذا الخطــأ الذي وقــع فيــه هؤلاء الشعراء جعل سيبويه يحاول أن يوجد لهما العذر بأن يجعلها شبيهة بتسكين عين(فخذ وعضد).[36]

وقول لبيد بن ربيعة:

تــراك أمكنة إذا لم أرضــهــا

أو يرتبطْ بعض النفوس حمامها

كان رضي الديــن الاستراباذي يرى أن يرتبط بمعنى يعلــق، وأو بمعنى إلا، والفعل بعدهــا ينتصب بأن، ويعلــل تسكين يرتبط بقولــه: وسكن يرتبط هنــا لضرورة الشعر، والمعنــى إني أترك الأمكنة إذا رأيت فيها ما أكره، إلا أن يدركني الموت فيحبسني.[37]

وقــال ابن عصفور في كتــاب الضرائر: ومنــه حذفهــم الفتحــة التي هــي علامة الإعراب من آخر الفعل المضارع كقول لبيد: أو يرتبــط، ألا ترى أنــه أسكن يرتبط وهو في الأصــل منصوب لأنه بعد أو التي بمعنى «إلا أن» وإذا كانــت بمعنــى «إلا أن» لم يكن الفعل الواقــع بعدها إلا منصوبــا بإضمار أن وحذفها من آخــر: الفعل المعتل أحسن، كقوله:

فما سودتي عامر عن وراثة

أبى الله أن أسمو بأم ولا أب

وقول الآخر:

وأن يَعرَين إن كُسيَ الجواري

فتنبو العَينُ عن كَرَم عجاف

ألا ترى أنه قد حــذف الفتحة من آخر «تلهــو» و«أسمــو» و«تنبو» تخفيفــا وإجراء للنصب مجرى الرفع.[38]

وقال الزوزني: «معناه إني تراك أمكنة إذا لم أرضهــا إلا أن يرتبط نفسه حمامها، فلا يمكنها البراح، هذا أوجه الأقوال وأحسنها، وتحرير المعنــى: إني لأتــرك الأماكن التي أجتويها وأقليها إلا أن أموت».[39]

وقال أبو جعفر النحوي في شرحه: «جزم يرتبط عطفا على قوله إذا لم أرضها، وهذا أجود الأقوال، والمعنى على هذا إذا لم أرضها، وإذا لم يرتبط بعض النفوس حمامها، وقيل: إن يرتبــط في موضع رفع إلا أنه أسكنه لأنه رد الفعــل إلى أصله، لأن أصــل الأفعال أن لا تعــرب وإنما أعربــت للمضارعة، وقيل: يرتبط في موضــع نصب، ومعنى «أو» معنى

«إلا أن» أي: إلا أن يرتبط بعض النفوس حمامها، إلا أنه أسكن، لأنه رد الفعل أيضا إلى أصله، وإنما اخترنا القول الأول، وهو أن يكون مجزوما، لأن أبا العباس قال: لايجوز للشاعر أن يسكن الفعل المستقبل لأنه قد وجب له الإعراب لمضارعته الأسماء وصار الإعراب فيه يفرق بين المعاني» هذا كلامه وعلى ما اختاره لا ضرورة فيه، إلا أن علة اختياره واهية، لأن تسكين المرفوع والمنصوب ثابت في أفصح الكلام نثرا ونظما، ومحصل الجزم بالعطف أني إذا لم يكن أحد الأمرين: الرضا والموت، فالترك حاصل، أما إذا رضيت بها بأن رأيت فيها ما أحب فلا، وأما إذا مت فلعدم الإمكان، وهذا يدل على شهامة نفسه في أنه لا يقيم في موضع ذل.[40]

وقال ابن جني: فقد قيل فيه: إنه يريد: أو يرتبط على معنى (للأزمنة أو يعطيني حقي) وقد يمكن عندي أن يكون (يرتبط) معطوفا على (أرضَهَا) أي ما دمت حيا فإني لا أقيم والأول أقوى معنى.[41]

فكما لاحظنا فإن هؤلاء الشعراء -على الأقل الذين تحدثنا عنهم- لا يمكن في رأي سيبويه والنحاة من بعده أن يقولوا إنهم وقعوا في الخطأ لذلك ذهبوا يلتمسون لهم المعاذير، ويتأولون هذه الضرورة كضرورة التسكين، ومن ثمّ راحوا يطلبون لها نظائر في لهجات القبائل العربية، ثم لو اعترض معترض فقال إن مثل (كبد وفخذ) كلمات كاملة على حين أن نظائرهما في الأبيات عبارة عن أواخر كلمات وبداية أخرى... ومذهب ابن جني: إنه من باب معاملة المنفصل معاملة المتصل، فيقول في هذا: ومن إجراء المنفصل مُجرى المتصل قوله:

وقد بدا هَنْكِ من المئزر ...

فشبه (هَنْك) بعضد فأسكنه كما يسكن نحو ذلك، ومنه: فاليوم أشربْ غير مستحقب... كأنه شبَّه (رَبُ غ) بعَضُد.[42]

وقال ابن سيده: والإسكان الصريح لحن عند الخليل وسيبويه وحذاق البصريين، لأن الحركة الإعرابية لا يسوغ طرحها إلا في ضرورة الشعر انتهى. وأخذه الزمخشري من الزجاج، قال الزجاج: أجمع النحويون البصريون على أنه لا يجوز إسكان حركة الإعراب إلا في ضرورة الشعر، فأما ما روي عن أبي عمرو فلم يضبطه عنه القراء، وروى عنه سيبويه أنه كان يخف الحركة ويختلسها، وهذا هو الحق.

وإنما يجوز الإسكان في الشعر نحو قول امرئ القيس: فاليوم أشرب غير مستحقب

والزمخشري على عادته في تجهيل القراء وهم أجل من أن يلتبس عليهم الاختلاس بالسكون، وقد حكا الكسائي والفراء أنلزمكموها بإسكان الميم الأولى تخفيفاً.[42]

وقد حذف الشاعر الإعراب، وليس بالحسن، أنشد سيبويه:

فاليوم أشربْ غير مستحقبٍ

إثماً من الله ولا واغل

يريد أشرَبُ، فحذف الضمة، والرواية: فاليوم فاشربْ.[44]

واتبع القيسي سيبويه في هذه المسألة فكان لا يرى أن إسكان آخر الفعل، وهو «الباء» من «أشرب» في حال الرفع مع الوصل، شبه المنفصل من كلمتين بالمتصل من كلمة واحدة، نحو «عضد» وشبهه، لأنه بنى من «الراء والباء، والغين» من الكلمة الأخرى، مثل «ربغ» ثم أسكن الباء، ومثله قول الآخر:

إذا اعوججنَ قلتُ صاحبْ قوِّم بالدَّوِّ أمثالَ السَّفينِ العوَّم

لكن نبه لوجود رواية أخرى لو حملت عليه لما كان فيه شاهد.[45]

وقال ابن هشام: فليس قوله أشرب مجزوماً وإنما هو مرفوع ولكن حذفت الضمة للضرورة أو على تنزيل رَبُغَ بالضم من قوله أشرَبُ غَيْرَ مَنزلةَ عَضُدٍ بالضم فإنهم قد يُجْرُونَ المنفصل مُجرى المتصل فكما يقال في عَضُدٍ بالضم عَضْدٌ بالسكون كذلك قيل في رَبُغَ بالضم رَبْغَ بالإسكان.[46]

وفي الأخير نستطيع أن نقول بأن ظاهرة الضرورة الشعرية هيمنة على الدرس النحوي وأثارت خلافات كبيرة بين النحاة، ولم يسلم منها شعر المعلقات على الرغم من مكانته وقدسيته لدى الدارسين ممّا أثر بشكل أو بآخر في الدرس النحوي.

الهوامش

١- ابن فارس معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ٢٠٠٢-١٤٢٥ طبعة اتحاد الكتّاب العرب (٣٦٠-٣/٣٦١).

٢- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: الدكتور إبراهيم السامرائي، ط.الأولى ١٤٠٥، منشورات دار الهجرة قم إيران (٧/٧).

٣- إبراهيم مصطفى- أحمد الزيات- حامد عبد القادر- محمد النجار: المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، ص: ١١١٥.

٤- الكفومي: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية تحقيق: عدنان درويش، محمد المصري، ١٩٩٨-١٤١٩مؤسسة الرسالة، بيروت، ص: ٩١٠.

٥- الرماني: رسالتان في اللغة تحقيق: إبراهيم السامرائي، ١٩٨٤ دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،، ص: ٧٤.

٦- الجرجاني: علي بن محمد بن علي التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط.الأولى، ١٤٠٥، دار الكتاب العربي، بيروت. ص: ١٨٠.

7- Grammaire de l>Arabe: André Roman Presses Universitaires de France Paris,

١٩٩٠ ترجمة د. علاء إسماعيل د.خلف عبد العزيز، ص: ١٨.

٨- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، حققه وقدم له: مصطفى الشويمي١٣٨٢-١٩٦٣، مؤسسة أ.بدران بيروت لبنان، ص: ٢٧٥-٢٧٧. قال: فقد ذكرناه في «كتاب حُضارة» وهو «كتاب نعت الشّعر».

٩- العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم،، عيسى البابي الحلبي وشركاه

١٠- ابن مالك:: شرح الكافية الشافية، دراسة وتحقيق: عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي كلية الشريعة والدراسات الإسلامية مكة المكرمة، ط.الأولى (١/١٢٣)، الخضري: في حاشيته على شرح ابن عقيل، دار إحياء الكتب العربية (١/١٨٣).

١١- البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: محمد عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، (٢/٢٨٨).

١٢- سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون دار الجيل بيروت، ط.الأولى (١/٨٥).

١٣- البغدادي: خزانة الأدب (١/١٠).

١٤- الإسنوي: الكوكب الدّرّي فيما يتخرج على الأصول النحوية من القواعد الفقهية، تحقيق: الدكتور: محمد حسن عواد، دار عمار للنشر والتوزيع، ص: ٤٣٠.

١٥- ابن مالك: شرح الكافية الشافية (١/١٤١).

١٦- ابن جني: الخصائص تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، (٣/٣٠٣).

١٧- البغدادي: خزانة الأدب (١/٣١).

١٨- البغدادي: خزانة الأدب (١/١٦)، ابن هشام: تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد، تحقيق وتعليق: الدكتور عباس مصطفى الصالحي، ط.الأولى ١٩٨٦-١٤٠٦ دار الكتاب العربي، ص:٨٣. وقال في موضع آخر: ..لأن الصحيح أن الضرورة ما وقع في الشعر، سواء كان للشاعر عنه فسحة أم لا.

١٩- ابن هشام: تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد، ص:٨٣.

٢٠- والشعر موضع ضرورة؛ ويحتمل فيه وضع الشيء في غير موضعه دون إحراز فائدة، فكيف مع وجود ذلك. وسيبويه ممن يأخذ بتصحيح المعاني وإن اختلفت الألفاظ، فكذلك وجّهه على هذا وإن كان غيره أقرب إلى القياس.خزانة الأدب (٢/٥).

٢١- التذييل والتكميل (٢/٣٧).

٢٢- السلسيلي: شفاء العليل في إيضاح التسهيل، دراسة وتحقيق: الدكتور الشريف عبد الله علي الحسيني البركاتي،

ط. الأولى، ١٩٨٦-١٤٠٦ (٢/٩١٠) الأزهري: خالد، شرح التصريح على التوضيح، مطبعة عيسى البابي الحلبي، بد.ت) (٢/٢٢٧)، العيني: المقاصد النحوية في شرح شواهد الألفية، ط.بولاق ١٢٩٩ (٤/٣٤٧)، لقال ابن هشام: وزاد بعضهم تنوينا سابعا وهو تنوين الضرورة وهو اللاحق لما لا ينصرف كقوله: وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْـزَةٍ، ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: د.مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، ط.السادسة، ١٩٨٥، دار الفكر، بيروت، ص: ٤٤٨، ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، دار الجيل، بيروت، ط. الخامسة، ١٩٧٩ (٤/١٣٦٢). والمقصود بذلك ضرورة موسيقى الشعر ونغمه التي تتمثل في أوزانه وقوافيه، فإذا لم تستقم هذه الموسيقى إلا بتنوين الاسم الممنوع من الصرف، كانت تلك ضرورة تبيح للشعراء هذا التنوين، ومن ذلك قول امرئ القيس: ويوم دخلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فقالتْ: لَكَ الوَيْلاتُ إنكَ مُرْجِلي فكلمة «عنيزة» ممنوعة من الصرف للعلمية والتأنيث، وصرفت في البيت لضرورة الشعر. منع صرف الأسماء المنصرفة: كما أبيح للشاعر أن يصرف الممنوع من الصرف، يباح له أيضا العكس، وأطلق الخفاجيّ في سرّ الفصاحة إن صرفَ غير المنصرف وعكسه في الضرورة مخلٌ بالفصاحة السيوطي: المزهر في علوم اللغةوأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط.الأولى، ١٩٨٨، دار الكتب العلمية، بيروت.(١/١٥١).

٢٣- العكبري: مسائل خلافية في النحو، تحقيق: محمد خير الحلواني، ط.الأولى، ١٩٩٢، دار الشرق العربي، بيروت، ص: ١٠٤.

٢٤- ابن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق: د.حسن هنداوي، ط.الأولى، ١٩٨٥ دار القلم، دمشق (٢/٥٤٦).

٢٥- سيبويه: الكتاب(٣-٢٠٣-١٣/١).

٢٦- السيرافي: ضرورة الشعر، تحقيق: الدكتور رمضان عبد التواب، ط.الأولى ١٩٨٥-١٤٠٥، دار النهضة العربية، ص: ١٦٠.

٢٧- ابن يعيش: شرح المفصل، مكتبة المتنبي القاهرة (٣/٨/٤٣)، المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، ط.الأولى ١٩٧٣-١٣٩٣ المكتبة العربية حلب، ص: ٨٢،- المالقي: أحمد ابن عبد النور: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق: الدكتور: أحمد محمد الخراط، ط.الثانية ١٩٨٥-١٤٠٥ دار القلم، ص: ٢٧٢، ابن هشام: مغني اللبيب، ص: ٢٣٩، وقد وافق الأخفش في وقوعها اسماً جَمْعٌ من العلماء، منهم: وابن جنّي: سرّ صناعة الإعراب (١/٢٨٢) والخصائص (٢/٣٦٨)، الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت. (٤/٣١٣)، الشلوبين: شرح المقدّمة الجزولية الكبير، دراسة وتحقيق: الدكتور تركي بن سهو نزال العتيبي، ط.الثانية ١٩٩٤-١٤١٤ مؤسسة الرسالة (٢/٧٩٤) الأنباري: أسرار العربيّة، عني بتحقيقه: محمد بهجة البيطار، عاصم بهجة البيطار، ط.الثانية ٢٠٠٤-١٤٢٥ دار البشائر دمشق، ص: ٢٣٧-٢٣٦. ولكنّ الأخفش في كتابه معاني القرآن: النحاس، تحقيق: محمد علي الصابوني ط.الأولى، ١٤٠٩، جامعة أم القرى، مكة المكرمة. (٢/٣٠٣)، يرى أنّها زائدة.

٢٨- أبو علي الفارسي: شرح شواهد الإيضاح، تقديم وتحقيق: للدكتور عيد مصطفى درويش، مراجعة الدكتور: محمد مهدي علام، ١٩٨٥-١٤٠٥ الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ص: ٧٤.

٢٩- سورة الإنسان الآية(١٤): «وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا».

٣٠- ابن منظور: لسان العرب، ط.الأولى، دار صادر، بيروت. (١٤/٢٧١).

٣١- ابن جني: سر صناعة الإعراب (١/٢٨٤).

٣٢- البغدادي: خزانة الأدب (٢/٣٠٣).

٣٣- (٢/٣٦٦).

٣٤- الوراق: علل النحو، تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، ط.الأولى ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ص: ٣٣٨.

٣٥- أبو علي القيسي: إيضاح شواهد الإيضاح، ص: ٦١.

٣٦- وهـذا نص ما قالـه سيبويه: باب الإشبـاع في الجر والرفع وغير الإشبـاع، والحركة كما هي: فأما الذين يشبعون فيمططون، وعلامتها واوٌ وياءٌ، وهذا تحكمه لك المشافهة. وذلك قولك: يضربها، ومن مأمنك.وأما الذين لا يشبعون فيختلسـون اختلاساً، وذلك قولك: يضربها، ومن مأمنك، يسرعون اللفظ.ومن ثم قال أبو عمرو: «إلى بارئكم». ويدلـك علـى أنها متحركة قولهم: من مأمنـك، فيبينون النون، فلو كانت ساكنة لم تحقق النون. ولا يكون هذا في النصـب، لأن الفتح أخف عليهـم، كما لم يحذفوا الألف حيث حذفوا الياءات، وزنـة الحركة ثابتة، كما تثبت في الهمـزة حيث صارت بين بـين. وقد يجوز أن يسكنوا الحرف المرفوع والمجـرور في الشعر، شبهوا ذلك بكسـرة فخذ حيث حذفوا فقالوا: فخذْ، وبضمة عضد حيث حذفوا فقالوا: عضْد، لأن الرفعة ضمةٌ والجرة كسرةٌ قال الشاعر:

رحت وفي رجليك ما فيهما وقد بدا هنك من المئزر

ومما يسـكن في الشعر وهو بمنزلة الجرة إلا أن من قال فخذ لم يسكن ذلك، قال الراجز:

إذا اعوججن قلت صاحب قوم بالدو أمثال السفين العوم

فسألت من ينشد هذا البيت من العرب، فزعم أنه يريد صاحبي.

وقد يسـكن بعضهم في الشعر ويشم، وذلك قول الشاعر امرئ القيس:

فاليوم أشرب غير مستحقب إثماً من الله ولا واغل

وجعلت النقطة علامة الإشمام. ولم يجيء هذا في النصب، لأن الذين يقولون: كبْدٌ وفخْذٌ لا يقولون في جمل: جمْلٌ.

الكتاب: سيبويه (١/٣٨٤)، وقال القرطبي: وقال أبو العباس المبرد: لا يجوز التسكين مع توالي الحركات في حرف الإعراب في كلام ولا شعر وقراءة أبي عمرو- «بارئكم» وقرأ أبو عمرو «بارئكم» بسكون الهمزة ويشعركم وينصركم ويأمركم. واختلف النحاة في هذا فمنهم من يسكن الضمة والكسرة في الوصل وذلك في الشعر.- لحن قال النحاس وغيره وقد أجاز ذلك النحويون القدماء الأئمة وأنشدوا: إذا اعوججن قلت صاحب قوم بالدو أمثال السفين العوم وقال امرؤ القيس:

فاليوم أشرب غير مستحقب إثما من الله ولا واغل

وقال آخر: قالت سليمى اشتر لنا سويقا وقال الآخر:

رحت وفي رجليك ما فيهما وقد بدا هنك من المئزر..

القرطبـي: الجامـع لأحـكام القرآن والمبـين لما تضمنه مـن السنة وآي الفرقـان، تحقيق: الدكتور: عبـد الله بن عبدالله المحسـن التركي وشارك في تحقيق هذا الجزء محمد رضوان عرقسوسي، ط.الأولى ٢٠٠٦-١٤٢٧، مؤسسة الرسالة (٢/١١٢).

٣٧- الاستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب مع شرح شواهده للبغدادي، حققهما وضبط غريبهما، وشرح مبهمهما الأساتذة: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، ١٩٧٥-١٣٩٥ دار الكتب العلمية (٤/٤١٦).

٣٨- ابن عصفور: ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ط،الثانية ١٩٨٢-١٤٠٢ دار الأندلس بيروت لبنان، ص: ٩٠-٩١.

٣٩- الزوزني: شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد الفاضلي، ط.الأولى ١٩٩٨-١٤١٨ المكتبة العصرية صيدا بيروت، ص:١٥٦.

٤٠- الاستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب (٤١٦-٤).

٤١- ابن جني: الخصائص (٢/٣٤١).

٤٢- المصدر نفسه (٩٦-٣/٩٥)..

٤٣- ابن سيده: إعراب القرآن: (١/٩٥).

٤٤- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء لي، دار السلفية ١٣٤٣هـ ص: ٣٠.

٤٥- شرح شواهد الإيضاح، ص:٨٧. ويروى «فاشرب» على الأمر، ويروى «فالبوم أسقى» ولا شاهد فيه على هذا.

٤٦- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب: ابن هشام تحقيق: عبد الغني الدقر، ط.الأولى، ١٩٨٤ الشركة المتحدة للتوزيع، دمشق،، ص:٢٧٧.

المصادر والمراجع

- إبراهيم مصطفى- أحمد الزيات- حامد عبد القادر- محمد النجار:
- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية.
- الاستراباذي: رضي الدين محمج بن الحسن:
- شرح شافية بن الحاجب مع شرح شواهده للبغدادي، حققهما وضبط غريبهما، وشرح مبهمهما الأساتذة: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، ١٩٧٥-١٣٩٥ دار الكتب العلمية.
- الأزهري: خالد:
- شرح التصريح على التوضيح، مطبعة عيسى البابي الحلبي (د.ت).
- الإسنوى: جمال الدين:
- الكوكب الدّرّى فيما يتخرج على الأصول النحوية من القواعد الفقهية، تحقيق: الدكتور: محمد حسن عواد، دار عمار للنشر والتوزيع.
- ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني:
- الخصائص تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت.
- ابن عصفور: أبو الحسن الحضرمي الإشبيلي:
- ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ط،الثانية١٩٨٢-١٤٠٢ دار الأندلس بيروت لبنان.

- ابن فارس: أبو الحسين أحمد:
- معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ٢٠٠٢-١٤٢٥ طبعة اتحاد الكتّاب العرب.
- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، حققه وقدم له: مصطفى الشويمي ١٩٦٣-١٣٨٢، مؤسسة أ.بدران بيروت لبنان
- ابن مالك: جمال الدين أبي عبد الله محمد بن عبيد الله بن مالك الطائي الجياني:
- شرح الكافية الشافية:، دراسة وتحقيق: عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي كلية الشريعة والدراسات الإسلامية مكة المكرمة، ط.الأولى.
- سر صناعة الإعراب سر صناعة الإعراب، تحقيق: د.حسن هنداوي، ط.الأولى، ١٩٨٥ دار القلم، دمشق.
- ابن منظور: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري:
- لسان العرب، ط. الأولى، دار صادر، بيروت.
- الأنباري: أبو البركات عبد الرحمان بن محمد بن أبي سعيد:
- أسرار العربيّة، عني بتحقيقه: محمد بهجة البيطار، عاصم بهجة البيطار، ط.الثانية ٢٠٠٤-١٤٢٥ دار البشائر دمشق.
- ابن هشام: أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري:
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: دار الجيل، بيروت، ط. الخامسة، ١٩٧٩.
- تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد، تحقيق وتعليق: الدكتور عباس مصطفى الصالحي، ط.الأولى ١٩٨٦-١٤٠٦دار الكتاب العربي.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: د.مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، ط.السادسة، ١٩٨٥، دار الفكر، بيروت.
- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب: تحقيق: عبد الغني الدقر، ط.الأولى، ١٩٨٤ الشركة المتحدة للتوزيع، دمشق.
- ابن يعيش: موفق الدين بن علي:
- شرح المفصل، مكتبة المتنبي القاهرة.
- البغدادي: عبد القادر
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق: محمد عبد السلام هارون مكتبة الخانجي القاهرة.
- الجرجاني: علي بن محمد بن علي:
- التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط.الأولى، ١٤٠٥، دار الكتاب العربي، بيروت.
- الخضري: حاشية الخضري على:
- شرح ابن عقيل، دار إحياء الكتب العربية.
- الرماني: أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله:
- رسالتان في اللغة: الرماني، تحقيق: إبراهيم السامرائي، ١٩٨٤ دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.

- الزمخشري: أبو القاسم محمود بن عمر:
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل :، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- الزوزني: عبد الله الحسن بن أحمد
- : شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد الفاضلي، ط.الأولى ١٩٩٨-١٤١٨ المكتبة العصرية صيدا بيروت،
- السلسيلي: أبو عبد الله محمد بن عيسى:
- شفاء العليل في إيضاح التسهيل، دراسة وتحقيق: الدكتور الشريف عبد الله علي الحسيني البركاتي، ط. الأولى١٩٨٦-١٤٠٦.
- سيبويه: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر:
- الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون دار الجيل ببيروت،، ط.الأولى.
- السيرافيّ: أبو سعيد الحسن عبد الله:
- ضرورة الشعر، تحقيق: الدكتور رمضان عبد التواب، ط.الأولى ١٩٨٥-١٤٠٥، دار النهضة العربية.
- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر:
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها: تحقيق: فؤاد علي منصور، ط.الأولى، ١٩٩٨، دار الكتب العلمية، بيروت.
- العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، العسكري:
- الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم،، عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- العيني: بدر الدين:
- المقاصد النحوية في شرح شواهد الألفية، ط.بولاق ١٢٩٩.
- الفارسي أبو علي: عبد الله بن برّي:
- شرح شواهد الإيضاح:، تقديم وتحقيق: الدكتور عيد مصطفى درويش، مراجعة الدكتور: محمد مهدي علام، ١٩٨٥-١٤٠٥ الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- الفراهيدي: الخليل بن أحمد
- العين، تحقيق: الدكتور إبراهيم السامرائي، ط.الأولى ١٤٠٥، منشورات جار الهجرة قم إيران.
- القرطبي: أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر:
- الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق: الدكتور: عبد الله بن عبد الله المحسن التركي وشارك في تحقيق هذا الجزء محمد رضوان عرقسوسي، ط.الأولى٢٠٠٦-١٤٢٧، مؤسسة الرسالة.
- الكفوي: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني
- معجم في المصطلحات والفروق اللغوية تحقيق: عدنان درويش، محمد المصري، ١٩٩٨-١٤١٩، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- العكبري: أبو البقاء:
- مسائل خلافية في النحو:، تحقيق: محمد خير الحلواني، ط.الأولى، ١٩٩٢، دار الشرق العربي، بيروت، ص: ١٠٤.

- الشلوبين: أبو علي عمر بن محمد بن عمر الأزدي:
- شرح المقدّمة الجزوليّة الكبير، دراسة وتحقيق: الدكتور تركي بن سهيون نزال العتيبي، ط.الثانية ١٩٩٤-١٤١٤ مؤسسة الرسالة.
- المالقي: أحمد بن عبد النور:
- رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق: الدكتور: أحمد محمد الخراط، ط.الثانية١٩٨٥-١٤٠٥ دار القلم.
- المرادي: الحسن بن قاسم:
- الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، ط.الأولى١٩٧٣-١٣٩٣ المكتبة العربية حلب.
- المرزباني:
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء لي، دار السلفية.
- النحاس:
- معاني القرآن:، تحقيق: محمد علي الصابوني ط.الأولى، ١٤٠٩، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.
- الوراق: أبو الحسن محمد بن عبد الله الوراق:
- علل النحو، تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، ط.الأولى ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م مكتبة الرشد، الرياض، السعودية.

Grammaire de l'Arabe André Roman Presses Universitaires de France Paris, 199

• ترجمة د. علاء إسماعيل د.خلف عبد العزيز.



الشبابيك الآلية أو أوهام اليوتوبيا

ايمانويل سوشي

إن تحديد الشبابيك الآلية كمجرد آلات انضافت إلى باقي الظواهر المساهمة في تأثيث النسيج الحضري للمدينة الحديثة، بعد أن رسم لها القائمون على القطاع المصرفي وظيفة (توزيع الأوراق النقدية) أصبحت تؤديها في الأماكن الأكثر إقصاء وتهميشا، لا يعدو أن يكون في نظرنا، كباحثين، توقفا عند القشور وانذهالا بتقنولوجية "الفجور"[1]

إن من يتجشم عناء قراءة هذه الظاهرة قراءة تروم التحليل والنقد، سيجد نفسه، لا محالة، أمام آلات تحولت إلى أكشاك أخذت تحتضن طقوسا وشعائر أفرزتها ملة افتراضية يتزايد أتباعها يوما تلو الآخر. أناس عز عليهم، بفعل إكراهات اليومي ومتطلباته، التخلي عن ممارسة إحدى "فرائضهم" الدينية اليومية، التي يبرزها بوضوح شخص الزبون وقد انحنى بجسده (خاشعا) في حضرة الشباك الآلي، مخافة أن تطاله لعنة الفقر والفاقة [2]. ناسيا، وله العذر في ذلك، أن هذه الآلة، على براءتها، ليست سوى دعيمة وركيزة تتكئ عليها الأيديولوجيا المهيمنة، إضافة إلى دعائم وركائز أخرى، لتمرير تصوراتها وأنساقها القيمية.

كلما اشتدت حاجتنا، اليوم، إلى المال، إلا وتوجهنا إلى أقرب شباك آلي منا، إننا نعيش في مجتمع تحول فيه المال إلى ديانة رسمية. فنحن نقصد هذا الشباك أو ذلك، كما لو كنا نقصد شخص متلقي الاعتراف (le confesseur)، الذي حوله مساق الآلة هنا، إلى موضوع يتلقى سردا ذا نكهة خاصة: "إني في حاجة ماسة إلى المبلغ المالي الفلاني". وبهذا استعضنا عن "بليتوس"[3] وعن رجل الدين كذلك بالآلة التي غدت الوسيلة الوحيدة للخروج من الضائقة المادية – النفسية.

يذهلنا الموزع باستعداده الدائم لخدمتنا وبسرعة وسهولة الوصول إليه، غير أن وضعه على حائط الوكالة البنيكة، كلمة واحدة (يسر بله) "يوتوبيا اللاموقع، (l'utopie de non lieu).

تعتبر الشبابيك الآلية عنصرا شاهدا على مرحلة عرفت خلالها العلاقة بين الإنسان والآلة تطورا وتعقيدا كبيرين، فإذا ما كنا نتمثل هذه الأخيرة ـ أي الآلة ـ في بداياتها كمستحدث تقني صرف، نطيع أوامره بكيفية آلية، فإن موزع الأوراق النقدية قد تم وضعه بداخل فضاء الوكالة كما تم تزيين شاشته بألوان ورسوم أرفقت بسيناريوهات ناعورية [4] تفوح منها رائحة الكرم الطائي:

– المرجو إدخال بطاقتكم.

– انتظروا قليلا من فضلكم.

– ركبوا قنكم السري.

– حددوا المبلغ الذي تريدونه (التشديد من المترجم).

– العملية جارية.

– اسحبوا بطاقتكم وانتظروا نقودكم.

– شكرا على زيارتكم (التشديد من المترجم).

عجيب أمر هذه الآلة، فهي تعطيك وتشكرك على عطائها!

فإذا ما كنا نتصور الإنسان كمجرد آلة منفذة تنحصر وظيفتها في معالجة المعلومة، فإن التقنية الحديثة تعمل جادة اليوم على حقن مشاعره ومخيلته بعناصر جد حساسة تحيا في الذاكرة الجماعية والتاريخ والنماذج المتأصلة (Archétypes).

يبين هذا التطور العلمي ـ التقني كيف أن الطرف المخترع غير عابئ تماما بالتساؤل حول طبيعة المنطق الذي يحكم عملية التواصل في مثل هذه الحالة / الحالات. منطق أساسه ديانة تقنية يقترن فيها النموذج والمثال بفعل الاستغناء الكلي عن الكائن البشري واستبداله بالآلة.

وليس تطور الموزع سوى لحظة ضمن تاريخ طويل يحوي علاقة الإنسان بالمال، إذ يتموضع فعل سحب الأوراق النقدية، كسلوك تؤطره التفاهة والغباوة، داخل تاريخ وطقس رمزيين.

يحكم علاقتنا بالشباك الآلي سلوك ملؤه التناقض والمفارقة. فإذا كانت ثقافة اللامادية (la culture de l'immatérialité) تقوم اليوم على وجود مسافة فيزيائية بين الأطراف المتواصلة، فإن العملية التجارية (حالة سحب المال من الموزع الآلي نموذجا) تتطلب من جهتها الارتباط والاندماج الفعليين، من خلال الحضور الأكيد للجسد.

عرفت علاقة الإنسان بالمال نزوعا ملاحظا نحو التجريد. بالإمكان تبيانه من خلال المسار التعاقبي التالي:

المعدن النفيس ـ القطعة النقدية ـ الأوراق النقدية ـ دفتر الشيك. بحيث إن مداحي المال وعبدته يحلمون بالاختفاء النهائي للقطعة المعدنية. وهو حلم يقوضه كل من الانخراط الفعلي لجسد الساحب المعروض اجتماعيا، إذ على الزبون أن ينخرط في العملية بأهم حواسه كالبصر (الشاشة) واللمس (الملمس) والسمع (عملية فرز الأوراق النقدية)، وعلى مرأى ومسمع من المارة والطابور.

ألسنا أمام تحول عنيف يتم في سرية وكتمان تامين؟ فعملية سحب الأموال، كفعل كان يتحقق، إلى حدود عهد قريب، داخل أجواء خاصة وحميمة، أصبحت بدورها آلية بعد أن توسطتها الآلة. فقد لفظت الأبناك فضاءها الداخلي في اتجاه الشوارع والأزقة كمكان للمخاطر والمغامرات بامتياز. وتوسل المسؤولون الآلة في إقناع الزبون بمشروعية إجراء سلوك شخصي وخاص في الفضاء العام. كما تأتّي للآلة أن تنقلنا من إطار محمي نسبيا (فضاء الوكالة البنكية) إلى الفضاء العمومي كركح لجميع أصناف الحماقات والنزوات، الشيء الذي أكره الزبون على تحمل كل أصناف لعنف المادي والرمزي على حد سواء. إنها إحدى المشاهد الكاشفة عن ظاهرة الاستعمال والتداول الوحشيين للتقنية في مجتمعنا، كمسوغة لعنف رمزي بين الإنسان والمال.

أكيد أن شروط السحب تكون مغايرة في بعض الاكشاك، دون أن تكون وراء ذلك نوايا أو مقاصد إنسانية ما، حيث يتم إرساء الشباك الآلي داخل غرفة تكون ملحقة بالوكالة البنكية وتتوسط علاقتنا اليومية بالمقدس، إذ بمجرد ما يغلق الزبون الباب بأحكام، يغمره إحساس لا شعوري بالأمن والطمأنينة، بحكم أنه يكون في مكان لا يخضع البتة لآفة وحادث السرعة، فيجد آنئذ نفسه في مقام الإيجابي كوضع كينوني اعتبره غاستون باشلار "لصيقا بالداخل وملازما له"[5].

تكون غالبا هذه الغرفة، "المقامة خصيصا لحماية الشباك وصونه، مسورة بالزجاج، مما ينزع عن عملية السحب طابع الحميمية والسرية ويجعل الزبون موضوعا للعرض الاجتماعي "exposition sociale" فإذا كان من طبيعة الإنسان أن يمارس دفئه وينتشي به داخل الفضاءات المغلقة" [6] فإن الفضاء المحيط بالشباك الآلي، يأتي، كموضوع مشاهدة، خال من هذا الحق ـ المكسب: (الابتعاد عن عيون الآخر /الآخرين).

يتمتع هذا الازدواج في القيم [7] (Ambivalence)، كعنصر يؤطر طقس الاعتراف عموما، بحضور جلي داخل التقليد الكاثوليكي، إذ التائب (le penitent) تتم مشاهدته من الخارج في حين يظل شخص متلقي الاعتراف في حالة خفاء تام. إلا أننا نلاحظ في حالة الموزع الآلي أن مفهوم "السر" قد اكتسى طابعا مغايرا: "فعلى الرغم من أن الكل يراني فإنني أملك بمفردي الشفرة السرية". كما تم بالمقابل، إقران متلقي الاعتراف بالآلة. وإن

وجود سر يحمله معه الزبون (تأليفه من أربعة أرقام) لهو في الحقيقة شيء يسير في تضاد وتقابل مع اليوتوبيا الوظيفية وميتولوجياتها.

يحتفي الموزع الآلي بخرافة المساواة والاستعداد الدائم لخدمة الجميع وفي أي زمان ومكان. إنها يوتوبيا امتلاك المال على نحو غير محدود، وجعل كل المواطنين مؤهلين ومحقين للحصول عليه وبنفس الطريقة ! فما دامت ليست هناك أ ي عوائق تحول ووصول جيوش الموظفين والمستخدمين و... و... إلى مبتغاهم، فبإمكاننا الأقرار أن الغنى حالة عامة وشاملة، إنه القاعدة، فالآلة سخية وخيرة، معينها لا ينضب، تعطي للجميع وفي أي زمان ومكان، الشيء الذي يضفي عليها صفة الألوهية ويجعلها تخترق "الكوسموس" (الكون) عموديا.

الأشد غرابة في علاقتنا بالشباك الآلي، هو أننا لا ننظر إلى عملية السحب كحوصلة لميثاق تجاري معقلن ومسبق، بين طرفين: الإنسان من جهة والآلة من جهة أخرى: "أودعت لديك مالا على أساس أن أسحبه بمجرد ما أبوح لك بشفرتي السرية". بل كأعطية وهبة. وفي هذا الإطار، بالضبط، تظهر قدرة التقنية الخارقة على ممارسة التطبيع والتضبيع. فعندما يمتنع الشباك الآلي عن الاستجابة لرغبتنا فإنه لا يعلل أبدا سلوكه بوضعيتنا الاجتماعية: "إنك معوز"، بل يفضل على خلاف ذلك، اللجوء إلى التزلف والرياء حيث يخاطبنا بكلام معسول كله تعريض وتورية: "عملية غير ممكنة الآن".

نكون مع خطاب الآلة في تواصل من الدرجة الثالثة، من جراء نزعتها اليوتوبية وهاجسها نحو التسامي، عن قصد، على إرغامات سوسيو - اقتصادية واقعية (هناك أغنياء وهناك معدمون) كمحاولة منها لإيهامنا بحيادها المطلق، مع العلم، أنها تظل الإبن البار للفكر التجاري.

ليس الشباك الآلي في واقع الأمر سوى تجسيد آلي للفكرة التي لدى القائمين على الشأن المصرفي عن مأمور الشباك (leguichetier)، فقد تابعنا مؤخرا، على الشاشة الإعلانية لأحد الأبناك الفرنسية وصيفا بخلعته وهو يحرص على تعداد عمليات الزبناء على نحو آلي وأمين. فإعادة تنبير صورة الخادم السائدة في مجتمع القرن 19. أصبح واقعا يحكم شاشة الموزع كبذخ تقني.

يتولد فعل الصراع غالبا عن صدام المراحل ويعمل على تمرير إيديولوجية مسمومة وبشعة شعارها العنف والقهر. فصورة المذلة تحيل على الآلة، الآلة - العبد التي تختفي وراءها على نحو ضمني، وكما ذكرنا، الصورة التي بلورها القائمون عن القطاع المصرفي حول مأمور الشباك.

ولم يكن بإمكان هؤلاء، بطبيعة الحال، أن يمرروا هذه الرؤية الراديكالية لولا هذا المعطى الآلي ولولا تلك القدرة التي تمتلكها الشاشة - الصورة على تجذير منطق التبسيطية وتشريعه. فجمالية الشاشة، تظهر، عن غير وعي، ما يسعى الخطاب الليببرالي إلى نفيه وإقصائه.

نقول بعبارة أخرى إن المستخدم (مأمور الشباك) كدولاب في العملية المالية قد أصبح مرادفا للخادم (ق.19) فإن كان الزبون سيدا فإن المستخدم عبده. هكذا تظهر الآلة عن طريق سيميائيتها (إخراج شاشة الموزع) ولغتها (النص المكتوب) خلفية يحاول الخطاب الإيديولوجي الليبرالي إخفاءها بواسطة مرسلة يتبجح من خلالها، بالدفاع عن حرية الكائن، فمهندسو الإعلاميات وخبراء الخط يكشفون، دون وعي منهم، عن مدى الاحتقار الذي يكنونه لفئة أعوان التنفيذ. فقد رد العمل الاعتبار لذاته، كقيمة إضافية، بطريقته الخاصة، عبر استعراض بصري لخطاب أيديولوجي عدواني اعتقدت التقنية أنها قد اخفته عن الأنظار بفضل مواد صنعية تجمع بين البرودة والصلابة: الألمنيوم والزجاج الواقي.

لقد أراد فضاء الموزع الآلي أن يكون محايدا في حين أنه مشبع ومثخن بالقيم. فهو الوسيط ـ الحاكم الذي يثير ويهيج علاقة الإنسان بالمال باعتبارها علاقة يؤطرها الحميمي والخاص، فالموزع أبكم وأعمى مثل السلطة، يقدس التقنولوجيا الاجتماعية.

هكذا تجد اليوتوبيا الوظيفية (utopie fonctionnelle) نفسها أمام ما حاولت إبعاده وتفاديه في إطار علاقة الإنسان بالمال. فهي تعيد بواسطة التقنية وتعقيداتها اكتشاف الغنى غير المصرح به للطرف المنفذ، إن الاعتقاد في أطروحة الإنسان ـ الآلة كانت له انعكاسات سلبية على الآلة. فقد أراد القائمون على الشأن المصرفي إضفاء القداسية على الآلة لكنهم أخطأوا الطريق فسجنوها، من حيث لا يدرون، في التفاهة والابتذال.

ترجمة بتصرف: محمد الشنكيطي

الهوامش

(*) عن مجلة:

EMMANUEL SOUCHIER Manière de voir, hors série, "culture, idéologie et société" p: 23-24.

أستاذ ـ باحث بالمدرسة الوطنية الفرنسية للاتصال عن بعد (ENST).

(1) نستعمل كلمة "الفجور" هنا بمفهومها البودرياري (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي Jean Baudrillard) الذي جعل الفجور سلوكا ينم عن نية إظهار شيء ما في حدوده القصوى، ينظر:

جون بوديار "الانذهال والعطالة" ترجمة الصديق بوعلام، مجلة "العرب والفكر العالمي" ع 10ربيع 1990، ص، ص: 128/117(المترجم).

(2) تتجسد حالة الخشوع هذه من خلال الانهماك الكلي للزبون، أثناء عملية السحب، في موضوعه، مـــخافة أن يرتكب خطأ ما، مما يجعله يقطع صلته بالمرة مع العالم الخارجي (المترجم).

(3) plitus إلاه الغنى عند الإغريق (المترجم).

(4) تحوي شاشة الموزع الآلي صورا وعبارات يتكرر ورودها في شكل لازمة Refrain، الشيء الذي يجعلها تشغل على طريقة ناعورة أو رحى (المترجم).

(5) Gaston Bachelard, (la poétique de l'espace) puf, Pris, 1957, p 191.

(6) Paul Zumthor (la mesure du monde) le seuil, Paris, 1993, p: 58

(7) أي ثنائية الظهور ـ الاختفاء (المترجم).



13 me Année No. 605

الرسالة

مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Litteraire Scientifique et Artistique

Lundi - 5 - 2 - 1945

بدل الاشتراك عن سنة
٨٠ في مصر والسودان
١٥٠ في سائر الممالك الأخرى
ثمن العدد ١٥ مليما
الاعلانات
يتفق عليها مع الإدارة

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات
الإدارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العـــدد ٦٠٥ « القاهرة في يوم الإثنين ٢٢ صفر سنة ١٣٦٤ — الموافق ٥ فبراير سنة ١٩٤٥ » السنة الثالثة عشرة

الشـــجاعة الأدبية

للأستاذ عباس محمود العقاد

كتبت مقالي السابق بالرسالة أحيي ذلك الروح الإنساني الكبير الذي رحل عن الدنيا برحيل رومان رولان

وقد كان للأدباء على ذلك المقال تعقيب يشبه الإجماع، ويتفق كله على تحية ذلك الكاتب العظيم. إلا رسالة واحدة ينزع صاحبها منزعاً، يخالف ما سمعت، وما تلقيت من الآراء في رومان رولان، وفيما كتبت عنه. وخلاصتها أن الأوربيين في حاجة إلى أمثال رومان رولان لقدرتهم على العدوان وإيغالهم فيه، ولكننا نحن الشرقيين أحوج ما نكون إلى التربية الحربية التي نعالج بها الضعف المقيم، ونحمي بها الحوزة المهددة، وإننا ينبغي أن نتعلم كل ما يحرضنا على منازلة الأعداء ومقاومة المعتدين، ونترك تلك الرسالة التي يبشر بها رومان رولان وأمثاله، حتى يحين موعد الحاجة إليها بيننا نحن الشرقيين

* * *

رأى فيه شبهة من الصواب، ولكنها شبهة من الصواب وليست بالصواب في اللباب

لأن الأديب المعترض قد التبس عليه الأمر بين مذهب رومان رولان، ومذهب أولئك المفسدين الذين عرفوا في أوربا

الفهـــرس

باسم « الضميريين » من قولهم « إن ضميرى يأبى على حمل السلاح ولو دفاعاً عن الأوطان »

فليس رومان رولان من هؤلاء ولا هو ممن ينكرون الحرب حين يفرضها الحق والواجب على المدافعين ، ولكنه ينكر البغضاء فى سبيل الزهو والطمع ، ويرى أن يكون السلاح آخر ما يعمد إليه الإنسان لملاج أزمات السياسة ، بعد أن تنفد وسائل الحسنى وحيل السلام

وما دام فى الدنيا حرب بغى فالحرب الشريفة مفروضة على الناس لجزاء ذلك البغى ومنعه أن يبلغ مقصده من الغلبة على الآمنين والموادعين . فمن ينكر حرب الإغارة والسطوة لا ينكر حرب المقاومة والدفاع

والفرق عظيم بين من يقول بمنع الحروب وتغليب وسائل السلام ، وبين من يرى الحرب الباغية وينكص عن دفعها ، لأنه لا يميز بين الاعتداء ورد الاعتداء

بل الفرق عظيم بين أولئك « الضميريين » وبين من يحاربون العنف بالحسنى ، لعلهم يخجلون صاحبه ، وينبهون فيه تبكيت الضمير ، ومن هؤلاء غاندى وتولستوى وطائفة من المصلحين الشرقيين والأوربيين هنا وهناك . وإنهم ليقولون بالحسنى ، ولكنهم لا يتخذون الحسنى عدة فى الحروب حين لا مناص من الحروب

ومهما يكن من رأى رومان رولان فى ذلك ، فليس كاتب هذه السطور بالذى يحمد « الدروشة » الضميرية فى هذا المقام ، وأقرب الشواهد على ذلك أننى كنت من دعاة المشاركة فى الحرب وإن كانت لا توجبها علينا معاهدة من المعاهدات ، لأن كفاح الطغيان واجب غنى عن الوثائق والعهود

إلا أن العجيب فى كلام الأديب المعترض قوله : إن دعوة رومان رولان وأمثاله قد يحتاج إليها الأوربيون ولا نحتاج إليها نحن الشرقيين

لأن دعوة رومان رولان قائمة على الشجاعة الأدبية وهى ألزم ما يحتاج إليه الضعفاء بعد عصور الجهل والظلم والفساد

وإن الضعفاء الذين طال عليهم مراس تلك العصور لأحوج إلى الشجاعة الأدبية منهم إلى حمل السلاح . لأن الشجاعة الأدبية تشفى أمراض الفساد كلها وتبدل بها الصحة والسلامة والقوة والكرامة ، وليس شىء من ذلك بمكفول من حمل السلاح فى أمة تخاف الجهر بالحق ولا تجترئ على الباطل ، بل لعل السلاح يصيبها قبل أن يصيب أعداءها ، كما رأينا فى كثير من الدويلات الأوربية والأمريكية والشرقية ، حيث يحمل السلاح ولا تعرف الآراء ولا الشجاعة فى الآراء

قال أبو الطيب :

والعار مضاض وليس بخائف من حتفه من خاف مما قيلا

يريد أن الرجل قد يقدم على الموت ولا يقدم على العار ، ويحسب أن العار كله فيما يقوله الناس

فأهون الشجاعات عنده هى الشجاعة على الموت ، ثم يجعل الخوف من العار أكرم من الإقدام على الحمام

لكن الحقيقة أن شجاعة العقيدة أرفع من الشجاعتين بلا مراء ، وإن شجاع العقيدة أكرم من الشجاع على الموت ، ومن الشجاع الذى يموت لأنه يتقى العار ، ويفهم أن العار هو ما يقول الناس إنه عيب ذميم ، وأن الشرف هو ما يقول الناس إنه فضل حميد

أكرم من هذا وذاك من لا يبالى بالموت ولا يبالى بما يقوله الناس إذا اعتقد أنهم مخطئون فيه

ولا شجاعة فى الجرى مع القطيع حين يثور ويعدو فى الطريق الذى تدفعه إليه الغرائز الهوجاء ، ولكن الشجاعة كل الشجاعة أن يقف الرجل أمام ذلك القطيع ثم لا يتخلى عن مكانه حتى يصد القطيع أو يغلب على أمره غير مختار ولا ملوم

وهذه الشجاعة الأدبية التى تعلو درجات على شجاعة الموت وشجاعة العار هى الشجاعة التى تمثلها فى رومان رولان الذى يقول : « إن الإيمان — وليس النجاح — هو غاية الحياة »

وهى هى التى نحتاج إليها نحن الشرقيين قبل كل حاجة ، ونتحلى بها قبل كل حلية ، ونجتزئ بها إذا كان لا بد من الاجتزاء بفضيلة واحدة من الفضائل تغنى عن سائرها ؛ لأن الأمة التى تحسن أن تجهر بالحق وتجترئ على الباطل تمتنع فيها أسباب الفساد ، أو يكون مجرد اقتدارها على تلك الفضيلة دليلاً لا دليل بعده على امتناع أسباب الفساد

ومن الخطأ البين أن يقال إن التربية الحربية أو التربية العسكرية تخلق الشجاعة حيث لم تخلق فى طباع الأمم جيلاً بعد جيل

وأبين ما يكون ذلك الخطأ إذا قيل إن الضعفاء يتعلمون الشجاعة بتلك التربية الحربية فى العصر الحديث على التخصيص

ولا نبدأ بالتعليل قبل أن نمهد له بالإشارة إلى الواقع الذى لا جدال فيه

فهذا مثال الفاشية فى إيطاليا غنى عن الإفاضة فى مراجعة المثلات وضرب الأمثال ؛ لأن الفاشية زعمت أنها تبعث النخوة بعثاً جديداً فى بقايا الأمة الرومانية القديمة ، وزعم أناس من الشرقيين مثل هذا الزعم فظنوا أن التربية الحربية منذ الصبا الباكر صنعت فى الأمة الإيطالية الأعاجيب ، وهى خليقة أن تصنع مثل تلك الأعاجيب فى النهوض بعزائم الشرقيين ، وراح بعض الدعاة يحاكونها محاكاة لا ترجع إلى فهم ولا اختبار ، وكل ما كانت ترجع إليه تخيل كاذب ومظهر خلاب

والحق أن التربية الحربية أو العسكرية - كما كانوا يسمونها هناك - كانت أولى بالفلاح فى التجربة الإيطالية لو أنها كتب لها أن تفلح فى بلد من البلدان

لأنهم كانوا ينشئون الأطفال عليها من الخامسة ، ويتعهدونهم بها إلى ما بعد العشرين . ومضى على التجربة منذ بدايتها نيف وعشرون سنة بدأت قبل الزحف الفاشى على روما وانتهت قبل الزحف عليها بجيوش الحلفاء الديمقراطيين

فماذا أفاد كل ذلك ؟

لقد كان أولئك الجنود الفاشيون أسبق المقاتلين إلى الفرار فى ميدان الصحراء وفى ميدان اليونان ، وكانت هذه التربية مجبنة لهم ولم تكن سبيلا إلى الشجاعة ونهوض العزيمة ، لأن العزيمة والجعجعة قلما تجتمعان

ثم ذهب موسليني - إمام الفاشية - بين عشية وضحاها فلم يسرع إلى نجدته أحد من جنوده فى طول البلاد وعرضها سواء ما وقع منها فى قبضة الحلفاء الديمقراطيين ، وما بقى منها فى قبضة الألمان النازيين ، وجاءه المدد حين جاءه من هؤلاء ولم يجئه من أبطاله الذين دربهم على نظامه سنوات بعد سنوات

وتعليل ذلك غير بعيد على من يكلف نفسه مؤونة النظر وراء المواكب والصيحات ، لأن الشجاعة خلق من الأخلاق ، وليست نظاماً من النظم المدروسة ، وكل خلق من الأخلاق فلا بد له من الشعور بالتبعة ومن الحرية التى يقتضيها الشعور بالتبعة ، لأنك لا تحمل الإنسان تبعة خلقية وأنت توثق مشيئته بوثاق الطاعة العمياء ، ولا تعوده خلقاً قط ، وهو ماتى التبعة على سواء

وأظهر من هذه العلة البدهية علة الإحجام عن معونة الدولة المدبرة ومن حولها أولئك الأنصار الناشئون على يديها

فإن جنود الفاشية قد نبتوا فى حمايتها وقاموا على يديها ، فهى التى تحميهم وهى قوية ، وهم العاجزون أن يحموها يوم تزول عنها القوة . ومن قام على يد فهو يضرب بها ولا يضرب دونها ، ويسقط معها ولا يقيمها بعد سقوطها

وهكذا صنع الجنود الفاشيون بالدولة الفاشية ، وهكذا يصنع أمثالهم بأمثالها فى كل زمن وبين كل قبيل

فالتربية على الشعور بالتبعة - أو على الشجاعة الأدبية بعبارة أخرى - هى حاجتنا اليوم نحن المصريين أو نحن الشرقيين على التعميم ، وأمثولة رومان رولان ألزم لنا من أمثولة العسكرية المزعومة التى رأينا قصارى جهدها فى تاريخ قريب لا نزال نشهده ، ولا حاجة بنا إلى التاريخ البعيد .

عباس محمود العقاد

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 82-83
01 فبراير 2015

الشخصية بوصفها معياراً للتجنيس الروائي

قراءة في أعمال الرواد

معجب العدواني

«وكل مكان لا يُؤنثُ لا يُعوّل عليه»

(ابن عربي)

عدَّ بعض دارسي الأدب السعودي رواية «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري الرواية السعودية الأولى، وذلك انطلاقاً من الارتهان إلى التاريخ، ويرى آخرون أن البدايات الفعلية للرواية كانت مع نشر أعمال أخرى اعتماداً على مبدأ النضج الفني الذي اقترحوه؛ ولذلك تباينت الرؤى في تحديد هذا التصور، إذ كان منهم من لمحه متوفراً في «الانتقام الطبعي» لمحمد نور جوهرجي، ومنهم من عدَّه في «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري.

تضاربت آراء النقاد والدارسين حول البداية الحقيقية للكتابة الروائية في المملكة؛ فاعتمد بعضهم على تاريخ الصدور كما في «التوأمان»، ومن أولئك منصور الحازمي الذي رآها أول رواية صادرة من نجد وملحقاتها فضلاً عن الحجاز(1)، وسلطان القحطاني الذي رآها أول رواية في الجزيرة العربية(2)، وحسن حجاب الحازمي الذي وصفها بأول خطوة عملية في هذا المضمار(3)، والسيد محمد ديب الذي عدها مع «فكرة» و«البعث» المحاولات الأولى(4).

ونراهم قد يعتمدون على بواكير النضج الفني كما يتجلى في «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري، أو يعد بعضهم «الانتقام الطبعي»

لمحمد نور جوهرجي بداية طبيعية تجمع التاريخ والنضج كما يقترح ذلك عبدالعزيز السبيل[5]، وآخرون يرون التاريخ الحقيقي لهذا تباعد كثير منهم عن التأريخ لبداية الرواية بـ «التوأمان»، ومالوا إلى رواية دمنهوري «ثمن التضحية» بوصفها البداية الحقيقية الأكثر نضجاً.

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على دور شخصية الأنثى وحضورها في أعمال الرواد الروائية، ثم يهدف إلى تحديد العمل المرشح لريادة الرواية السعودية، وفقاً لوجود شخصية الأنثى وفعاليتها، كما يهدف إلى تصنيف بواكير الأعمال الروائية تبعاً لحضور الأنثى في شخصياتها، ويهدف إلى تقديم تصور واضح عن الدور الذي تلعبه الشخصية من خلال ترسيخها في العمل الروائي.

يمكن القول: إن أعمال الرواد عامة قد راوحت في استحضارها شخصية الأنثى، لذلك فإن هذا المدخل يحاول الكشف عن حضور أو تغييب المرأة في البواكير الروائية، إذ نلحظ أن تلك البواكير قد راوحت بين ثلاث مراحل: المرحلة الأولى تمثل التغييب التام لشخصية المرأة، وتستعير المرحلة الثانية الشخصية الأنثوية من البلاد الأخرى مثل مصر كما في رواية دمنهوري، أو الهند كما في رواية «البعث» لمحمد علي مغربي، أما المرحلة الثالثة فتتمثل في حضور الشخصية الأنثوية التي تستنبت من البيئة المحلية وتتفاعل مع ما حولها. وعلى ذلك تحاول هذه الدراسة أن تؤكد على أهمية حضور شخصية الأنثى المحلية بوصفه معياراً لا يمكن الاستغناء عنه، فهي جزء من العالم الروائي ومناط تشكله، ودور ذلك في التأريخ للانطلاقة الفعلية للرواية السعودية.

أما فرضية البحث فتمثل في كون الرواية بوصفها الجنس الأدبي المعبر عن عالمه، لا يمكن أن توصف على أساس (الرواية الأولى) أو (الرواية الرائدة)، بل يمكن وصفها بالرواية (الأقرب إلى النضج الفني)، وهو ما يضم ثلاثة عناصر مهمة، تتمثل في: الرواية ورؤية العالم، وتأثير المجتمع على الأجناس الأدبية، والروائي بوصفه خالقاً لعوالمه. إذ ينبغي أن تعبر الرواية عن عالمها بصورة متكاملة، وأن تقوم على معيار التسامح، وأن لا تخضع لسطوة الصوت العام، بل تكون مختلفة واستثنائية، ولهذا فإن حضور شخصية الأنثى المحلية يشير فعلياً إلى النضج الفني الحقيقي والوعي الجاد بدور الرواية ورصانتها في خلق عوالم روائية فاعلة.

وانطلاقاً مما سبق، ولاسيما ما يتصل بعلاقة المجتمع بالرواية، سنلحظ أن البواكير الروائية للرواية السعودية قد وضعت شخصية الأنثى في ثلاثة قوالب، خاضعة إلى عنصر هيمنة خارجي:

الأول منها يتصل بالقالب المحافظ جداً، ويأتي هذا القالب في نوعين اثنين: القالب الذي لا يستحضر شخصية الأنثى، بل يغيبها بالكامل، كما في «الانتقام الطبعي». والقالب الذي يستحضر الأنثى في أدوار هامشية، يغيب المحلي لديه ليحضر المستعار المُضلِّل، كما يتجلى في شخصية الأنثى الفرنسية التي تغرر بأحد التوأمين في عمل الأنصاري.

أما الثاني فهو القالب المحافظ التعويضي، وهو ذلك الذي يرعوي عن الخوض في مشاعر الشخصية الأنثوية المحلية وأفعالها التي قد لا تتوافق مع بعض شرائح المجتمع، ويستحضر من فضاءات

أخرى شخصية أنثوية موازية لها، تقوم بالدور المطلوب، وتعد هذه مرحلة تدريبية لكتابة الرواية، فالروائيون هنا يعبرون عن الأنثى تعبيراً جيداً كما في رواية «البعث» لمحمد علي مغربي، و«ثمن التضحية» للدمنهوري، لكنهم يستعيضون في «البعث» بـ (كيتي) الهندية عوضاً عن (بلقيس) الطائفية التي خطبها البطل (أسامة الزاهر)، وبـ (فايزة) المصرية عوضاً عن (فاطمة) المكية ابنة عم البطل (أحمد) التي أحبها في «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري، مع أن البطل عاد إلى حب ابنة عمه وتزوجها. أما بطل «البعث» فقد علق قلبه بـ (كيتي) وتزوجها. وتعد حالة التغييب هذه تعويضاً سردياً واضحاً لاجتياز أزمة بعض شرائح المجتمع تجاه الرواية، لكنها أوقعت تلك الأعمال في مأزق التناول السطحي للرواية.

ويأتي القالب الثالث الذي يمكن وصفه بالقالب التجديدي فيما يتصل بظهور شخصية الأنثى في الرواية، وهو المتمثل في العمل الروائي «فكرة» أحمد السباعي، إذ تظهر (فكرة) بوصفها شخصية رئيسه في العمل، وينجح الروائي في ترسيخ أنموذج شخصية الأنثى في علاقات متشابكة داخل العمل سنعرض لها.

لقد تناول كثير من النقاد هذا العمل الروائي، ومن تلك الآراء نشير إلى رأي منصور الحازمي الذي اعتمد على إهداء الرواية المقدمة إلى ابني المؤلف، فيعد (فكرة) من الروايات الإصلاحية التربوية[6]، أما السيد محمد ديب فيراها رواية تعتمد على المصادفات الساذجة، وهو محق في ذلك إلى حد ما، ولاسيما حال نظرتنا إلى العمل بعد قراءة أولية، ويرى الخيال مبالغاً فيه[7]، لكنه

يذكر من سمات العمل القدرة على المزج بين السرد والحوار[8]، وهو معيار يشير إلى نضج واضح فنياً.

لكن السمة الأكبر التي غابت عن هؤلاء هي تمثل العمل شخصية الأنثى واستحضارها استحضاراً دقيقاً يفوق معظم الأعمال السابقة واللاحقة في حينه، إذ إنه لا يكتفي بحضور (فكرة) بوصفها شخصاً له طموحاته وأهدافه في الحياة، ولا بوصفها شخصية تخضع لحركة السرد والسارد فحسب، بل يجتازه إلى كون هذه الشخصية (فكرة) تصبح رمزاً وأيقونة استثنائية تحقق مبدأ الاختلاف، وتنفي مبدأ الانسجام.

ولعل السؤال الأهم هو: كيف استحضرت الشخصية الأنثوية (فكرة) محققة ذلك الاختلاف ليس في ذاتها فحسب، بل في العمل الروائي المعنون باسمها؟ وكيف نجح الروائي في رسم ملامحها؟

إن تناول تمثيلات الأنثوية وترسيخ (فكرة) جسدياً ومعرفياً في العمل الروائي «فكرة» يظل هاجس هذا البحث؛ إذ تبدو شخصية (فكرة) من الشخصيات التي مُنحت بسطة في العلم والجسم بفضل رسمها في العمل، وقد رسخت في العمل الروائي من خلال بناء مربع رؤيوي تستكمل به عناصر ترسيخ التجسيد، وتستهل به ملامحه الإيجابية والسلبية، وقد أنجز ذلك المربع في أضلاع أربعة، مثلت الملامح الرئيسة داخل العمل الروائي:

الملمح الأول: كيف ينظر السارد إلى (فكرة)؟

وهو الملمح الأكثر انتشاراً في العمل، وقد راوح بين التشكيل الجسدي والمعنوي لـ (فكرة)، ويبدو هذا الملمح ممثلاً في ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: التعبير المباشر الصريح، ومن ذلك إشاراته المتناثرة الشائعة في سرد بضمير الغائب، تكمن الهيمنة فيه للسارد، فمن الرسم الجسدي على سبيل المثال: «وصافحت عينه في ومضة البرق وجهاً كامل الاستدارة، وعينين تأتلقان في محيا ذابل، وقسمات تنطق بالصبا على جسم ملفوف في ثوب طويل فضفاض» ص 19. أما أفعالها فمرسومة في كون «خطواتها متزنة رشيقة» ص 19، ويعود السارد إلى استكمال الوصف الجسدي، إذ كانت ذات «جبين ناصع غض الشباب وأنف فني وسيم» ص 20، و«في صوتها هزيم الرعد وعلى ملامحها سيما الصرامة والجد» ص 22، ويستكمل رسم ملامح الجسم بقوله: «في قوامها الغض، وثوبها الفضفاض، وعينيها المتوقدتين حماسٌ وذكاءٌ» ص 67. لقد نجح السارد في هذا المستوى في ترصيع العمل بتلك الأوصاف منذ بدء الرواية حتى قرب النهاية، ولم يضعها في موقع واحد في مطلعها.

أما المستوى الثاني فهو متجلٍ في كون السارد قد نجح في أن يستغل الفرص لاستكمال الحديث عن وصف جسدها، بصورة غير مباشرة «عمدت إلى كمها فشمرته عن زند؛ صُبَّ في قالب مصقول، كأنه مرآة جليت في ليلتها» ص 23، ومثل ذلك ما رآه حين «انحلت عرى ملاءتها عن جيد دقيق، ونضا لثامها في عينين فاترتين، تحف بهما أهداف وطف، ويقوم بينهما أنف أشم كأنه حارس طويل النجاد مكلف بالعناية بهما... يعلوه جبين متسع كأنه صفحة من كتاب الحياة، وفم ذابل رقيق متغضن عليه طابع فيلسوف أرهقته الأيام» ص ص 50-51، أو حين تغدو الشخصية في حال تأمل فيقتنص ملمحاً من ملامحها ليعرضه: «وقالت وهي تعبث بأناملها الدقيقة في الماء» ص 54.

وأخيراً يأتي المستوى الثالث الذي تتطابق فيه رؤية السارد مع رؤية البطل (سالم)، ويرسم صورة سلبية لبطلته (فكرة)، متوافقاً مع رؤية بطله، فتراه يقول: «فليس في استطاعته أن يصدق الود امرأة ليس لها مثوى، ولا لأفكارها قرار» ص 100.

الملمح الثاني: كيف ينظر البطل (سالم) إلى (فكرة)؟

وهـذا ملمح يظهر في فعل (مـنـولوجـي) تتعاطاه شخصية (سالم)؛ حال إعمال فكره في فتاته (فكرة)، فهو ينكر عليها الشيوع والانطلاق على سبيل المثال: «ياللدهشة أفي كل مكان (فكرة) هي في قرى شمال الطائف وهي في حفلات الرعاة وراء العدوة القصوى من طريق المعسل.. وهي كذلك في هذه المروج المتصلة بالطائف القريبة منها هي من بنات هذا الحي وصبايا تلك المنازل... ثم ما هذا الأنس الموزع على كل طارق؟ أتوكيل هو من أبيها آدم على ذريته المشردين والهاربين وقطاع الطرق؟ أم شيوعية لا حدود فيها ولا نظام؟... وحز في نفسه هذا الشيوع والانطلاق» ص 62، ثم يتراجع البطل عن عواطفه الجياشة من خلال حوار ذاتي يهدف به إلى إقناع نفسه: «وليس في فكرة ما يعدو الإخاء الصادق والود البري» ص 151.

الملمح الثالث: كيف تنظر الشخصيات الأخرى إلى (فكرة):

ويتمثل هـذا الملمح في حـوار البطل مع شخصيات قريبة من (فكرة)، راصدة لتحركاتها، فعلى سبيل المثال تراها بعض الشخصيات الهامشية في العمل مجنـونـة... أو ينظرون إليها بسخرية! ويتلقى البطل تلك الرؤى بحزن شديد يدفعه إلى سؤالها

عن ذلك، ومن ذلك رؤية الأم العجوز تجاهها، إذ تقول في حوارها معه عنها: «إنها دنيئة ما نزلت إليها وأنا بعد صبية ألعب في هذا الوادي، فكيف بي وأنا في مثل هذا السن» ص 63. وما تلبث أن تتراجع عن ذلك بقولها: «لكنها عالمة، يا سيدي، بكل أنواع الحلال والحرام، مجنونة بعلمها إلى حد يهابها فيه أقوى الرجال» ص 64. مبررة ذلك: «ومثل هذه الفتاة في تهورها وخفتها وإقحامها نفسها في كل ما يسأل عنه الرجال، حتى في شؤون سوآتهم، عرضة لأصحاب الفتك» ص 65. وتزيد بقولها: «... تخالها وأنت تسمعها كذلك.. إنها إحدى الخليعات، تتهتك في ما يلذ لها ويلو»، ص 65. ولعل هذا ما يدفع (سالم) إلى استنكار ذلك: «إذن في البيداء من يتمشدق بها، ويلوي لسانه بسيرتها» ص 65.

الملمح الرابع: كيف تنظر (فكرة) إلى ذاتها؟

يستكمل العمل رسم ملامح (فكرة) بتوظيف مهم لرؤية (فكرة) إلى ذاتها، ويتجلى ذلك في حوارها مع (سالم) الذي يغلب عليه شعور القلق من فرط الاستثنائية والاختلاف عن غيرها من النساء، فترد عليه بالقول: «لا يا صاحبي لست عابثة كما تتوهم... إن في احتفاظي بالسلاح أسباباً... إنها نقطة السر في حياتي...» ص 27.

أو حين وصفها لبرنامجها اليومي المختلف: «أمتع نفسي بمنظر القمر يلقي ضوءه على حواشي الوديان الخصبة، وتنعكس أشعته الفضية على جداولها... وأظل على هذا حتى أنتهي إلى القرية التي أقصدها، لألبث بها أياماً.. أستأنف بعدها عودتي على غرار ماترى» ص 33. كما تبرر جنونها الاجتماعي له: «إن قواعدنا في الحياة

ليست صواباً كلها، لأن واضعي نواتها كانوا لا يستوحون حكمتهم فيها مجردة من أدران محيطهم، وأن الخروج عليها ليس خطأ كله، ولا جنوناً كله... فإذا رأيتني في نظر غيرك مجنونة، فكيف أثبت من أن تجاري التيار» ص 70.

ثم تبرر (فكرة) اختلافها عن الآخرين «أنا يا أخي فتاة ليس لها عقل من تعرف من الرجال والنساء! أعيش في أفكاري وميولي الخاصة في عزلة تامة من الناس هانئة بهذه العزلة، سعيدة بهذه الأفكار والميول. ينعتونني بالشذوذ مرة، والجنون أخرى، فأتقبل نعوتهم بنفس راضية» ص 81، موعزة ذلك الاختلاف إلى مقدار الحرية والانطلاق اللذين عاشتهما: «أشربت حب الحرية والفكر الطليق، الذي لا تحده قيود الغلاة ولا يقف دونه تقليد المقلدين» ص 86.

وأخيراً ينبغي أن نشير إلى ما يدعم المربع الرؤيوي لتلك الشخصية، استلهام المعرفة وتوظيفها؛ بالمعرفة تكتفي (فكرة) أن تكون نسيج تجربتها، وبغياب المعرفة تتهاوى ملامح (فكرة)، فالمعرفة حرية ومغامرة واقتحام المجهول، أما المجتمع فهو قيد وأمان وارتكان. وما أجمل وضع (فكرة) وهي تبحث عن المعرفة في رحلات مصر وتركيا، وتبشر بالمعرفة في مجاهل جبال الطائف، وما أسوأ وضع (فكرة) وهي تعود إلى دائرة المجتمع، ليحضر الأمان الذي لم تبحث عنه، لكنه وجدها.كان (سالم) الشخصية المرفوضة عاطفياً من (فكرة) في بداية الرواية، بأن يكون زوجاً أو عشيقاً، مقبولاً جداً بعودة (فكرة) إلى منزل أخيها.

إن مشكلة رواية (فكرة) تتمثل في رأي منتقديها في مصادفتين اثنتين في نهاية العمل؛ في كونها تلتقي (سالم) صدفة بالحج؛ حين «أحس سالم بطرقة عصا تلامس رأسه في رشاقة.. فالتفت ليرى لثاماً يستدير في نصف هلال على وجه يشرق بالجمال وتنطق عيناه بالسحر... إنها إشراقة (فكرة)» ص 145. وفي كونها تكتشف أنه أخوها، في نهاية الرواية: «هنا أخوك.. هنا أخوك يا آسيا وليتني أعرف الماكر الذي أطلق عليك فكرة لأسبه على إمعانه في التضليل» 157، لكن ما يبرر هذه الأخيرة ذلك التمهيد المتواتر في مقاطع كثيرة داخل العمل؛ ومنها مبادرتها إياه حين السلام عليه: «كيف أصبح أخي» ص 50، «وأن نبقى أخوين ما طاب لنا الإخاء، وحفظ علينا ديننا ومروءتنا. أرى أن الإخاء أبقى من نشوة زائلة بزوال الفتنة، وأبقى بترفعه عن لذة الحس، وأدعى للسعادة والخلود» ص 87. وهو ما يستمر لدى (سالم) في حديثه لها: «إنها الأنانية أيتها الأخت الصدوق، وإنه الغرور ينفث في العقد» ص 144، وقوله: «ألم تسكري مرة في حياتك يا أختاه» ص 125. إنه تمهيد سردي لحدث قادم ينبغي أن يدركه قارئ الرواية.

وعود على بدء سنلحظ أن عبارة ابن عربي التي استهلينا البحث بها هي مكمن الوجود وسر العالم؛ فلا مكان بلا اكتمال العنصر الأنثوي المستنبت محلياً، ولا رواية دون حضوره، ولا مجال أن تكتب الرواية دون الوعي به، فالرواية عالم قد ينجزه كاتب غير محترف كما فعل صاحب «التوأمان»، أو يخلقه مبدع قارب النضج كما فعل صاحب «فكرة».

لتكن «فكرة» العمل الروائي الذي يؤرخ لبداية التأسيس الروائي الذي نتطلع إليه بوصفه عالماً مكتملاً من الإبداع، ذلك العالم الذي لم يتجاهل دور الأنثى بوصفها شريكة في الحضور وفاعلة فيه، ولم يستعر دورها من بيئات قريبة كمصر، أو بعيدة عنا كالهند أو فرنسا! استحضرت «فكرة» المرأة بصورتها الاستثنائية؛ فهي محلية من فتيات مكة، وهي عربية بوعيها التراثي الشمولي، وهي كونية بوصفها مناطاً لتلقي النظريات والفلسفات العالمية.

إن رسم الرواية لملامح هذه الشخصية الأنثوية بهذا التكثيف، لايمثل سوى إيمان عميق من الروائي بأهمية هذا الدور، واقتناع بدور الجنس الروائي الأهم في إبراز الأنثى المحلية بصورة تباينت عن غيرها من الأعمال السابقة، واجتياز لمسألة تأثير المجتمع وسطوته على الأجناس الأدبية، ومن خلال تحقق ذلك في هذا العمل الروائي فإن من المنصف أن يعد البداية الحقيقة الواعية للرواية السعودية. فلتكن (فكرة) منطلقاً لوعينا وامتداداً لما أراد كاتبها أن يعبر عنه، ولتكن وعياً شمولياً بما نحتاجه وترك ما لا نحتاجه! ولمنحها حق الحضور بإنصافها شخصية ورواية.

الهوامش

(1) منصور الحازمي، القصة في الأدب السعودي الحديث، ص 36.

(2) سلطان القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، ص 22.

(3) حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 13.

(4) السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ص ص 9، 34، 35.

(5) عبدالعزيز السبيل، «بدء الرواية المحلية بين التوأمان» و«الانتقام الطبعي» الجزيرة الثقافية عدد 2019، 1424/5/14هـ.

(6) منصور الحازمي، ص 42.

(7) السيد ديب، ص 40.

(8) السابق، ص 41.

مصر
فصول
العدد رقم 3
1 يوليو 1992



الشَرْعُ والشعر

أدونيس
سورية

١ ـ

كيف أحرّر الشّعريَّ من الشّرْعيّ ، والجماليَّ من الأخلاقيِّ ـ المؤسّسي : هذا السؤالُ ، مقترناً بتساؤلٍ أبعد : لماذا تُصرّ ثقافتنا على أن تُسوّغ «المابَعْد» بـ «الماقبْل» ، وعلى أن تفسر الأول وتقومه ، انطلاقا من الثانى ؟ ذلك ، ما شغلنى ، منذ بداياتى الكتابية . ولعلّه فرضَ نفسَه علىّ ؛ بإلحاح ، نتيجةً لنشأتى فى مناخٍ تربوىّ وثقافى دينىّ . غير أننّى أقدر ، الآن ، فى ضوء المسافة الزمنية والنفسية التى تفصلنى عن هذا المناخ ، أن أعترف بأنّ أبى ، رغم أنّه هو الذى دَرّسنى القرآن ، واللغة العربيّة ، والشّعر العربى ، فى طفولتى ، كان ظِلاً جميلاً فى هذا المناخ : كان ، مِن جهةٍ ، صَديقاً أكثر منه سلطةً أبويّة ، وكان ، من جهةٍ ثانية ، مَسْكوناً بلُطف التصّوف ونعمته ـ بتلك الغبطة التى تحرّر الإنسانَ من داخل ، وتجْعُل منه ينبوعَ محّبةٍ وتسامح وحرية . وفى هذا كان أبى الخميرة التحررية الأولى فى مسارٍ فكرى وعملى . كان صَوتى الأوّل .

غير أنّ هذا حالة خاصة . فالمناخ الثقافىّ العامّ الذى نشأتُ فيه هو ، أساسياً ، مُناخ مَنْعٍ وتحريم . «اللا» هى القوس الأكثرُحضوراً فى أفق الفكر والعمل . والخيارُ بين «لا» و «نعم» ، بين : «هـذا شَرٌّ» ، و «هـذا خير» ، بين «افعلْ هذا» و «لا تفعل ذاك» ، مَرسومٌ سلفاً ، ومعياره جاهزٌ سَلفاً : شَرْعىٌ دينىٌّ .

ومنذ أن يجاوز العربىُّ سِنّ الطفولة ، ويبدأ بمواجهـة الحياة ، يـواجهُ سُلْطةَ «الـلاّ» وهى سلطةُ كلّية الحضورِ لا تفتح له مجال الفكر والممارسة ، إلاّ مَشْروطاً ، ومقيداً ، وضمن نطاقٍ مُحدَّدٍ يُلغى العالَمِ الدّاخلىّ كلّه .

والكتابة هي ، أولاً ، هذا العالَمُ الداخليّ ـ المكبوت ، الغامِضُ ، الغنيُّ الواسِعُ ، اللاّ نهائيّ . إنّها تحديداً ـ في أعمق دلالاتها ، تحرّرٌ من العالم « الخارجي » ـ المؤسّسي ، المُبتذل ، المكرَّر ، الفقير ، المحدود .

هكذا ، منذ بداتُ الكتابة ، وجدتُني أطيعُ حوافزي الداخليّة ، مُنْعَتِقاً ممّا أشعر أنّه «يأمرني» من «خارج» أيّا كان ، أو يحدّدُ لي مَجالي ، ومُمارَستي . ووجدتني أعمل على أن يكونَ كلّ ما هو خارج جسدي وتجربتي ميدان دَرْسٍ وتفحّصٍ واختبارٍ ، وعلى أنْ أخترقَه إن رأيت فيه ما يتناقض مع اندفاعاتي وتطلعاتي . وهكذا وجدتني أفكّر وأكتب ، تلقائيّاً ، ضِدّ ثقافتي الموروثة ، صرتُ أرَى في كلّ «نَهْي» أو «أمْر» مِن خارج ، رقابةً عليّ ، بل صرتُ أرى فيه ، عنفاً ، وقمعاً ، وإرهاباً . هكذا بدأت أصبحُ «أباً» لنفسي ، وهذا ممّا أتاحَ لي ، نفسياً ، أن تكون ذاتي ، في آنٍ ، ملاكي المخرّب ، وملاكي البنّاء الرّائي .

٢ ـ

في الممارسة ، بدأ يتكشّف لي الهَوْلُ التربويّ ـ الثقافيّ السّائد في وسطي الاجتماعيّ ، في سوريّة (وتلك هي الحال في المجتمع العربيّ كلّه ـ قليلاً أو كثيراً) : ينشأ الفَرْد مشطورَ الشّخصيّة . «ثقافته» شيء ، و«حياته» شيءٌ آخر . في الأولى ، مُحاصَر : لا يقدرُ أن يُفكّر إلاّ مَربوطاً بحبْلٍ من خارج ، أو من علٍ . وفي الثانية ، يُواجه ما لا يقدر أن يُواجهه حَقّاً إلاّ بالمغامرة ، والبحث ، والاعتماد على عناصر وقوىً لا توفّرها له «ثقافته» . من النّاحية الأولى ، يعيش في سجن . ومن النّاحية الثانية يعيش في فضاءٍ أشبه بفراغ الصّحراء . إنّه انشطارٌ يقودُه بالضّرورة الغالبة ، الموضوعية ، إلى الحيلة : يحتال على «ثقافته» لكي «يحيا» أو يحتال على نفسه ، لكي يُساير «ثقافته» . يكتشف ، في الحالين ، أنّه غير «موجود» إلاّ شكليا ، بالاسم .

تلك هي ، في ما يبدو لي ، النّواةُ الأساسيّة لأزمة الفَرْد في المجتمع العربيّ . إنّها أزمة «ثقافية» . وحين أقول «ثقافيّة» أشير ، بدْئيّاً ، إلى ، ما يُعطي لِـ «الثقافيّ» العربيّ مُرتكزَهُ ، وبُنْيَته ـ أعني «الدّينيّ» ، كما يُفْهَمُ ، وكما يُمارسُ ، عملياً ، أي الدّينيّ ـ المؤسّسيّ .

وتلك هي النّتيجة : هناك «تديّن» لا «دين» وهناك «تعيّش» لا «حياة» بعبارةٍ ثانية تحوّل «الدّين» في الممارسة ، وفي النّظر أيضاً ، إلى إيديولوجية ، إلى آلةٍ للسّيطرة : آلة سياسية ، في المقام الأوّل . وها هم الأفراد الذين يشكّلون المجتمع العربيّ اليوم : قلما نَجِدُ أحداً يَعْتنق الدين ، حقاً . وقلّما نجدُ أحداً يحيا ، حَقّاً . يكاد الإنسان في هذا المجتمع أن يتحوّل إلى رَقْم ، ويكادُ الدينيّ ـ المؤسّسي (السياسيّ) أن يتحوّلَ إلى منظومةٍ ذهنية إلكترونيّة . هكذا يَنْهار «الشخصي» وتنهار «الحياة» ، وينهار «الدّين» .

وما يكونُ الشّخصُ الذى لا يستطيع أن يفكّر كما تلهمه أعماقه وتجربتُه ، ولا أن يحيا كما تقتضى حياته النفسيّة والجسدية ، ولا أن يكتب كما يرى ويشعر ويحلم ، ولا أن يُحبّ كما يدعوه جسده وقلبه ؟ ألن يكون هذا الشّخص هيكلاً خاوياً يمتلىء بقشِ الألفاظ ؟

٣ ـ

كيف تنقل تحرّركَ الدّاخلى ، أو بعبارة أكثر دقّة : كيف تُفْصِح عن وعيكَ بأنّك تحرّرتَ ، من داخل ، كيف تنقلُه إلى الخارج ، إلى الآخر ـ القارىء ؟

هذا الخارج الذى تتمّ فيه القراءة هو ، عُمْقياً ، «دينىٌ» ـ «سياسى» أو لنقل : إنّه بنيةٌ ثقافية ـ «الدّينىُّ» فيها هو «المعنى» غالباً ، و«السّياسى» فيها هو «الصّورة» . وأحياناً يأخذ «السياسىُّ» مكان «الدّينىّ» ـ رقابة ، وتحريماً ، و«تحليلاً» لا يكون «الشّرْع» وحسب ، بل الشّرطى الّذى «يهيمن» على الأرض ، «دفاعاً» عن السماء ، وحفاظاً عليها . «يُكافىء» مَن «يتديّن» (من يوافقه ويتقرب إليه) ، و «يعاقب» مَن «يكفر» (من يخالفه ويبتعد عنه) .

وهو يعزّز سُلطَته هذه (وربّما يظنّ أنّه يسوّغها أدبياً) ، بالاعتماد على «أنْصارٍ محاربين» يختارهم بين «الكتّاب» ـ «شعراء» ، و« مفكّرين » ، و« روائيين » . . . إلخ ، يساندون الشّرطة ، فيقرأون لهم ، ويدلونهم على الأفكار «الهدامة» ، والقصائد «الخطيرة» ، والكتابة «المخرّبة» .

٤ ـ

لا أزال (شأن آخرين غيرى) «مخربا» و «هَدّاماً» فى نظر هذه السُّلطة و«أنصارها» أولئك المحاربين الأشداء . ولاتزال كتاباتى (شأن كتابات آخرين غيرى) تُمنع فى معظم البلدان العربية . وليس غريباً ، فى ضوء ما تقدم ، ألاّ يكون هذا المَنْعُ قد شَكَّل قضيّة ، أو أزمة «ضميرية» فى الممارسة الكتابيّة ـ عند الكتّاب العرب ، أو حتى عند المؤسسات التى تعنى بحقوق الإنسان العربىّ ، كأنّ منْعَ الكتاب والرقّابة ، أمرٌ طبيعىٌّ فى المجتمع العربىّ ، كمثل الهواء والماء . أو كأنّه أمرٌ لا يستحقّ العنايّة ، أو الاهتمام . حَتّى أولئك الذين انتقدوا المنع والرقّابة ، ودافعوا عنّى وعن غيرى (وهم قِلّةٍ فى جميع الأحوال ، وأنا شخصيًّا ، مدين لهم ، بالشكر والتحيّة) ، ـ أقول حتّى هؤلاء دافعوا من فَوق ، من أعلى : اتركوه يتكلّم ، مع اننا نخالفه . كأنّ دفاعهم هِبة ، أو صدَقة . لم يكن دفاع من يعترفُ بأنّ الآخَر ليس له وحسب ، الحقّ بالإفصاح عن رأيه ، مهما كان ، بل إنّ رأيه هو نفسه حقٌّ ـ بوصفه تعبيراً فنياً عن الذّات ، وبأنّ مَنْع الكتاب ليس عدواناً ، على حقّ الكاتب وحده ، وإنما هو كذلك

عدوانٌ على حق القارىء ـ على حقّ الكتابة والقراءة ، وحقوق المجتمع كلّه . خصوصاً أنّ القراءة الحرّة هى التى تخلق الثّقافة وأنّ المجتمع الذى يُحالُ بينه وبين هذه القراءة الحرة ، يُحال بينه وبين حريته ، وتقدمه ، وتفتّحه ، ووجوده نفسه ـ لأنّ مجتمعاً بلا قراءةٍ ، حرة ، هو مجتمعٌ بلا مُسْتَقبل .

ـ ٥

بأىّ حقّ ، واستناداً إلى أىّ معيار ، أو أيّةِ حجةٍ قانونيّة تُجرِّمُ قصيدةٌ تنهض أساسيا على المخيّلة ؟ كيف تقاسُ «المدوّنَةُ الشعرية» على «المدوّنة القانونيّة» ؟ وكيف تُخْضَعُ الأولى لِلثانية ؟ كيف نجعلُ «الشّرْعةَ الحقوقيّة» معياراً نحكم به على «الشّرْعة الشعرية» ؟

ومَن القارئُ الجديرُ بأن يكونَ «الحكَم» ؟ وما الخَطّ الفاصِلُ بين ما يجب أن يُكتَب ، وما لا يجب أن يُكْتَب ؟ وكيف نحدّد هذا «الوجوب» فى الشّعر ـ فى ما لا يمكن تحديدُه ؟ ما «الخيْر» فى الكتابة ، وما « الشرّ» وهل يتغيّران ، إذا تغيّرت الأنظمة ؟ أم أنّ «الشّر» هنا ، قد يكون «خيراً» هناك ، أو العكس ، وحينئذٍ كيف تكونُ الكتابة ؟

وإذا كنّا لا ننظر إلى الشّعر ، والفنّ ، والكتابة بعامة ، إلاّ بعين «الشّرْع» ـ فإنّ الكتابةَ ضدّ الاضطهاد ، مثلاً ، سَتُعَدّ اعتداء على الاضطهاد ، وسيعُدّ الكلام على الحريّة جريمةً تُرتكب فى «حقّ» الرّقابة والمراقبين !

ـ ٦

والأكثر ؛ فاجعةً وهَزْلاً وعَبثاً ، فى هذا كلّه ، هو تلك الرقابة الأخرى ، الرقابة ، التى يمارسها الكاتب نفسه . إنّها الرّقابة التى يمليها الولاء أو الانتماء ، مما يتّصل ؛ بالعمل والاتّجاه ، بالطائفة و«القبيلة» . أعرف كتّاباً يكونون عن الآخرين الذين يختلفون معهم آراء مسبقة لا يغيّرونها ولا يتزحزحون عنها . أعرف كتّاباً لايزالون يُتّهمون ؛ بانتمائهم الإيديولوجى ، مع أنّهم تخلوا عنه منذ أكثر من ربع قرن . وأعرف كتّاباً يُرْفضون ، بشكل أو آخر ، لمجّرد أنّهم وُلدوا فى طائفةٍ معّينة . وأعرف كتّاباً يُدانون لأنّهم يتفرّدون بآراء لا تتطابق مع آراء «الجماعة» أو مع الآراء السّائدة . وأعرف كتاباً لا يريدون أن يسمعوا أىّ سوءٍ عن وسطهم الاجتماعى ـ الثقافى ، مع أنّه بؤرة للمساوىء من كلّ نوع .

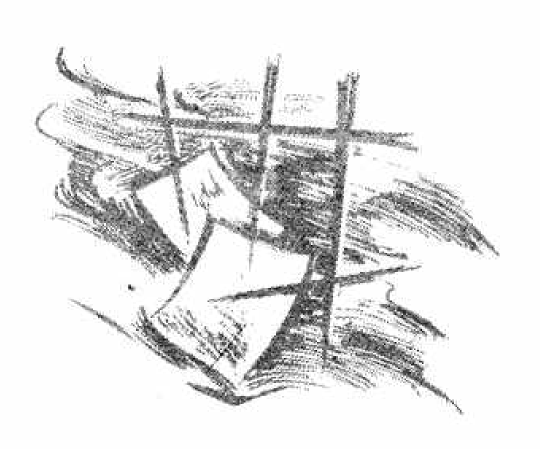
وأعرفُ كتّاباً عملوا ، هم أنفسهم ، رقباء . وبعضهم لايزال يمارس هذا العمل فى أكثر من نظام عربىّ . وبين هؤلاء ، الذين يتخذون من الرّقابة وظيفةً يعيشون بها ومنها ، من يتّهم كتّاباً آخرين بالخيانة ـ لمجرّد كتابتهم بطرقٍ مختلفة وفى أفق آخر ، ويجودون عليهم بالتهم : تَثْبيط الأمة ، وهدْمَ تراثها ، وانتهاك القيم الخالدة ،

والشعوبية والغَزْو الاستعماري من داخل . . إلخ . يكادُ جسد الكتابة العربيّة نفسه أن يَبْدوَ مَحشوّاً بالشّياطين ، وعلى شَفَا الجحيم - عندما ننظر إليه بمنظار هؤلاء الكتّاب الرقّباء . بلَ ، كأنّ للكتابة في المجتمع العربي أبجدية أخرى : القمع ، التّشهير ، السّجن ، النّبْذ والنّفي وأحياناً القتل ، وكأن وسائل النّشر العربية مليئة بالرصاص والخناجر امتلاءَها بالحِبْر والحرَف .

٧ -

لا يمكن الشّعر أن يَقبل ، اليوم ، من كلّ ما هو عربيّ غيرَ الأرض بوصفها مادّةً - أمًا ، وبوصفها طبيعةً ، وبوصفها فضاءً حضارياً ، وغيرَ اللّغة العربية وغير آلام البشر وتطلعاتهم الإنسانية العميقة . لا يمكن الشعر إلا أن يكون خارجَ البُنى الاجتماعية - الثقافية - السياسية السّائدة في المجتمع العربيّ ، لا يمكن إلا أن يكون رفضاً لهذه البُنى . ولن يكونَ هذا الرفض شعرياً ، إلاّ بقَدْر ، ما يكون جَذْرياً وشامِلاً . وإذا صَحّ الكلام على جماليّة شعريّة عربيّة ، اليوم ، فإنها جماليّة رفْض وهَدم ، بالمعنى النّبيل الخلاّق لهاتين العبارتين ، أو لا شيء .

حَقًا الشعر والكتابة بعامّة ، اليوم ، خطر !
فلْيُردّدْ كلّ مبدعٍ : أيّها الخطَر ، أعطني اسْمَكَ .



لبنان
مواقف
العدد رقم 43
1 يونيو 1981

غيفيك ــ أدونيس

الشعر ، التقدم ، الحداثة*

أدونيس : هل تعتقد حقاً بوجود تقدم في الشعر؟

غيفيك : يجدر هنا أن نميّز عدداً من الأشياء . هناك بالتأكيد تقدّم تقني . وكذلك تقدم الحياة ، فلولا التقدم لكنت قد مُتُّ منذ إصابتي بالزائدة الدّوديّة . هذا النوع من التقدّم حقيقة لا جدال فيها . لا أدري إذا كان هناك تقدم أخلاقي . لست متأكداً من ذلك . في الشعر ليس هناك تقدم . التقدم موجود في ميدان التجربة أما الموضوعات فهي أقل محدودية . لقد فتح بودلير في ميدان التجربة الشعرية آفاقاً وخاصة في الجانب الأخلاقي . أما تأثيرات رامبو فتتركز على الجانب الشعوري . لا يمكننا أن نقول بوجود تقدم في النوعية أو الكثافة . إن ما نكتبه اليوم ليس أجمل مما كتبت الأناجيل والكتب القديمة .

أدونيس : هل تعتقد إذن بوجود تعارض بين الشعر والتقدم . التقدم التقني بشكل خاص؟

غيفيك : لا أعتقد ذلك . ليس هناك تعارض بين الشعر والتقدّم . من المؤسف أنّ ثمّة انفصالاً بين الشعر من جهة والعلم من جهة أخرى . وأنا شخصياً أرى أن الفترة الرائعة في تاريخ الشعر هي فترة ما قبل سقراط حيث كان الشعراء ، في آن واحد ، مفكرين وعلماء ، وما زلت أحلم باندماج جديد ــ وهو فعلاً سيظلّ مجرّد حلم ــ بالنظر الى تطور العلوم وتخصصها اليوم . إنني أرثي لهذا الفصل بين الشعر

---

* حوار بين الشاعر الفرنسي غيفيك Guillevic **وأدونيس** ، نقله إلى العربية وأعده للنشر **شوقي عبد الأمير** .

والعلم وأرى أنه إذا لم تكن هناك أية وسيلة لإعادة ربط الشعر بالعلم، فهناك على الأقل طريقة يمكننا بواسطتها الاستفادة من نوع من العلوم في إغناء الشعر. فأنا أعتقد أن شاعراً اليوم لا يمكن أن ينكر أينشتاين. قد لا يفهم أينشتاين تماماً كما يفهمه العلماء والمتخصصون ولكنه يستطيع الاستفادة على الأقل من مقولته بأن المادة طاقة. إذن لا يوجد تعارض بين الشعر والعلم. والصعوبة الموجودة ليست بسبب العلاقة مع العلم، بل مع التكنولوجيا. لقد أصبح أمراً واقعاً أنّ أي تطور في التكنولوجيا يصحبه انحدار في مستوى الشعر، ترافقه قلّة إهتمام الناس بالشعر. ولكنني لا أجد هذه الحالة حاسمة يجب الانصياع لها.

أدونيس: هي أيضاً ظاهرة سطحية..

غييفيك: إنها فعلاً سطحية. يُؤخذ الناس عادةً بحياتهم الجديدة ويبتعدون عن جوهر ما يربطهم بالأشياء وهكذا يواصلون حياتهم في مدن مصنّعة.

أدونيس: ولكن يبقى الشعر حاجة...

غييفيك: إنهم يجدون الشعر خارج القصيدة.. ففي فرنسا مثلاً أصبح من الواضح أن الناس وجدوا الشعر في الأغنية. يمكنهم أيضاً أن يجدوا الشعر في السينما وهكذا فهم يخصصون الوقت الأقلّ لقراءة القصائد. قد يكون الشعر هو الآخر مخطئاً بمعنى ما.. بسبب انغلاقه أكثر فأكثر على نفسه. إننا نلاحظ أيضاً أن قصائد الحب تؤثّر في الناس أكثر من القصائد التي تتركز على محور اللغة. هذا التحليل قد يقودنا الى حلقة مفرغة، لأننا يمكن أن نرى أنه نتيجة لموقف الناس هذا فإنّ عدداً من الشعراء يضطرون لأن يصبحوا موظّفي دولة، وهكذا يكتبون شعر الموظفين وبالتالي ينتهون الى كتابة شعر ذاتي خاصّ بهم وينغلقون بدورهم عن الناس. إن هذه الصفة تنطبق على الوضع في فرنسا بشكل خاص، ولا تصح في بلدان أخرى، فلو أخذنا بلداً سلافياً كالاتحاد السوفياتي ليس متأخراً في الجانب التكنولوجي كما هي الحال في هنغاريا فإن الشعر في هذه البلدان يقرأه الناس. لقد رأيت في جورجيا وبودابست سائقي تكسي يقرأون الشعر في انتظار الزبائن. لن يحصل مثل هذا قط في باريس.

أدونيس : يبدو لي أن الفرق بين الشعر العربي والشعر الغربي هو أن الشعر الغربي نوع من الخطابة أو الحديث أما الشعر العربي فهو بالأحرى تصوير...

غييفيك : إن الشعر الغربي والفرنسي بشكل خاص — أكثر من الألماني مثلاً — هو نوع من الخطابة والحديث Discours وهو أيضاً شعر صالونات ومحافل. لم يُسْهِم الشعر الفرنسي كثيراً في الحياة العامة والحياة الاجتماعية ولم يكن قط أداة تعبير عن النضال. في فرنسا تتغلب الأغنية في هذه الميادين على الشعر دائماً.

أدونيس : وهل هذا النقص في الشعر الفرنسي أم في المجتمع؟

غييفيك : يأتي هذا النقص من المجتمع ، من الناس أنفسهم الذين لا يشعرون بالحاجة الى الشعر. هناك شعوب لا تشعر كثيراً بمثل هذه الحاجة. إنني أرى — وربما مجرد انطباع — أن الشعوب اللاتينية تحتاج إلى الشعر بشكل أقل من الشعوب الأخرى كالعربية والأفريقية على سبيل المثال. وهي تحب الخطابة بشكل أكبر. وقد تأثر بهذه الصفة حتى أسلافنا من السلتيين فقد أخذوها عن اللاتينيين. في السابق كان هناك شعر بريتاني سلتي كبير [الشاعر من أصل بريتاني في شمال فرنسا.] وبعد مشاركة بريتانيا في الحياة الفرنسية تأثرت بهذا الواقع اللاتيني.

أدونيس : أعتقد أنه لولا وجودك مع عدد قليل آخر من الشعراء الفرنسيين اليوم ، لأمكن القول إن الشعر الفرنسي لم يعد إلا نوعاً من التَّصنيع أو من محاكاة التكنولوجيا الأميركية ، باللّغة.

غييفيك : إن اللغة الفرنسية نفسها تساعد على ذلك ، لأنها لغة خطابة وتحليل. إن شعر الإثارة هو أقلّ ما نراه في الشعر الفرنسي ، وهو من أصعب نماذجه ، فغالبية الشعر الفرنسي تعبير عن الأفكار والأحاسيس ومن النادر أن تجد عنصر الإثارة فيه. أنت تجد ذلك مثلاً في شعر رامبو. إنني أحاول على الدوام نقل هذه الإثارة ولشدّ ما يزعجني أن أوصف — كما يفعل بعضهم — بأنّي شاعر فيلسوف ، لا تعجبني هذه الصفة لأنني لست كذلك على الإطلاق. إنني كائن أحاسيس وإثارات.

أدونيس : كل من يفكر ، أو من يتساءل يسمّيه بعضهم فيلسوفاً...

غييفيك : في شعري يوجد بناء وهيكل ، حتى في قصائدي الصغيرة يوجد شيء لا أسميه أفكاراً إنما تفكيراً.

أدونيس: تحدثت في مجموعتك «كارناك» عن بحر يمتزج بالعدم. أجد هذا قريباً جداً من الحس الشرقي العربي، خاصةً في الجانب الصوفي منه.

غييفيك: لم أكن أعرف ذلك ولم أقصده..

أدونيس: إنه يعطي لشعرك صفة خاصة تميزه عن غالبية الشعر الفرنسي اليوم.

غييفيك: قالوا لي إنه يصعب حصر شعري تحت عمود الشعر الفرنسي وهذا يعني أن شعري قد ظل في أعماقه وجذوره سِلْتيّاً.

أدونيس: هناك أيضاً الجانب الصوفي.

غييفيك: حسناً، بشرط أن نقرّ بأن هناك تصوّفاً دون إله.

أدونيس: التصوّف الوثني، هذا ما أعنيه.

غييفيك: تصوف يؤمن بتعدّد الآلهة. هناك إله في الشجر وفي منابع الماء.. الخ.

أدونيس: تتحدث كذلك عن المقدس. وهذا يذكرني بالتصوف العربي، أيضاً.

غييفيك: أحقاً ذلك... يهمني ما تقول..

أدونيس: لكن المقدس عندك يأتي من أنك تعطي صفة الماديّة للمقدس..

غييفيك: لأنني أعطي المادة ليس فقط الروحَ التي تستحقها، إنما الروح التي تحتوي عليها..

أدونيس: صحيح، ولكن التصوف عندنا يأتي من إعطاء المادة صفة القدسية أي باتجاه معاكس لما يحصل عندك، وأنا أجد أن هذا يتعارض نوعاً ما مع الماركسية..

غييفيك: لا... إن الماركسية هي مادية ديالكتيكية. إذن هي مادية. وبما أن هناك الديالكتيك فإن المادة تفرز الفكر الذي يحقق المادة. هناك وحدة عميقة في الماركسية بين المادة والتفكير. أعتقد أنني في شعري أعيد إلى المادة التفكير الذي تحتويه في جوهرها. وهي تحتوي على الإنسان فهو الآخر من مادة أيضاً.

أدونيس: ولكن الماركسية تنزع القدسيّة عن المادة؟

غييفيك: لا الماركسية، بل نوع من الماركسية.

أدونيس: يشبه نوعاً من الدين دون طقوس ومقدسات...

غيفيك: هذه ماركسية علمانية، ومن وجهة نظري قد انتهت. لقد واكبت العلمانية في المجتمع ككل ودامت قرابة قرن وانتهت اليوم مع العلمانية نفسها. إنني أعتقد أن الفشل الذي لحق بالماركسية اليوم ناتجٌ في جانبٍ كبير منه، من هذه النقطة. إن الماركسيين لم يأخذوا بعين الاعتبار، الحساسية وطابع الانفصال لدى الفرد وأدخلوا القوانين في كل الأشياء. إن علينا أن ندين فشل هؤلاء الناس إذا لم نرد أن نتحدث عن فشل الماركسية نفسها. إن هذا الفشل قائم بالتأكيد في الاتحاد السوفييتي، في طبيعة التفكير الماركسي نفسه، لأننا نرى اليوم إلى أيّ مدى وصلت حالة عدم التّسامح la non tolérance، هذه الحالة التي تشكل تناقضاً مع تفكير مؤسسي الماركسية ودعاتها.

أدونيس: الماركسية، كأي مذهب، تقدّم نفسها على أنها جواب قاطعٌ... أما الشعر فإنه في الغالب أسئلة..

غيفيك: قلت، أكثر من مرة، في تحديدي للشعر إنه: جواب يتساءل.

أدونيس: كيف تقيم العلاقة إذن بينك كشاعر وكماركسي، بين السؤال والجواب؟

غيفيك: هذه مسألة ليست سهلة. وفيما يتعلق بي فإن للماركسية ميدانها. هي طريقة تحليل الظواهر الاجتماعية ولا يجب أن ننشرها خارج هذه الحدود. إن الورقة في غصنها لا تطلب من الماركسية معرفة كيف تنمو. وكذلك الشاعر. وفي الحدود التي يكون ضمنها الشاعر ماركسياً فهذا يعني أن له منظوراً معيّناً للعالم وللمجتمع، من وجهة نظر مادية ديالكتيكية طبعاً. وأنا كشاعر تخدمني الماركسية في شرح التطور الاجتماعي ومن خلاله أحاول فهم علاقتي بالأشياء وفهم الأشياء ذاتها. ولكن الماركسية لا علاقة لها بطريقة الكتابة. إن الماركسية التي تعدّ نفسها علماً لا يمكنها أن تدخل ميدان الشعر. هذا غير ممكن.

أعتقد أن الشاعر المثالي يكتب شعراً مختلفاً عن الشاعر المادي مثلاً. بالتأكيد إن شاعراً مثالياً مثل هيجو يختلف شعره عن رامبو الذي أراه شاعراً مادياً. هذا التباين لا يمنع أيضاً من أن يحتفظ شعرهما بأشياء مشتركة كالرغبة للتوحّد بالكون.

أدونيس : تحدثنا قبل قليل عن التقدم والشعر . هل تعتقد ، لمناسبة كلامك هذا ، بوجود شعر رجعيّ ؟

غيفيك : هناك شعر رجعي مهما كان موضوعه .

أدونيس : أعني هل يمكن المبدع أو الشاعر الكبير أن يكون رجعياً في شعره ؟

غيفيك : لا يكون رجعياً في مؤلفاته الشعريّة إنما في حياته . لا يكون كذلك كشاعر . كبودلير مثلاً . وهنا تقع المعجزة عندما يمتنع بودلير عن الانسياق وراء ايديولوجيته فهو يكون بذلك شاعراً منفتحاً — لا أدري إذا كنا نستطيع أن نطلق عليه صفة تقدمي ، بالتأكيد لا — ولكنه ليس رجعياً إنه يسير باتجاه الحرية والتحرر .

أدونيس : إذن يمكننا القول بأن الشعر العظيم لا يمكن أن يكون رجعياً في أيّ حال من الأحوال . . .

غيفيك : إنني اعتقد ذلك . لا اعرف أي مثالٍ لشاعر كبير يمكن أن نصف شعره بأنه رجعي . هناك شاعر رجعي فرنسي وهو فرانسوا كوبيه ولكنه ليس شاعراً كبيراً .

أدونيس : الأميركيون يرون أزراباوند شاعراً رجعياً وهو شاعر كبير وكذلك إليومت بالنسبة للإنكليز .

غيفيك : لا أعرف باوند بشكل جيد . إن ما قرأت له من الترجمات لا يجعلني كثير الحماسة لشعره وكذلك إليوت .

أدونيس : بالنسبة للفرنسيين هل يمكننا أن نصف بول كلوديل بأنه رجعي وهو شاعر كبير ؟

غيفيك : لقد كان كلوديل كشخص رجعياً . لكنه كان أقل رجعية في شعره . وأقل بكثير خاصة في قصيدته « فرلين » . هو في مقولاته السياسية رجعي . لكنه يفلت من هذه الصّفة بشاعريته .

أدونيس : انني اراك طفلاً دائماً في شعرك .

غيفيك : هذا ما أرجوه . .

أدونيس : لكن هذه الطفولة تظهر على مستوى الانطباع والروح الذي يطغى على شعرك الذي يبدو على درجة عالية من التركيب والبناء .

غييفيك : أحاول تحقيق المعادلة بين الحساسية التي تبقى دائماً حساسية الطفل مع تكوين ثقافي ناضج. لا أعتقد أنني مثقف كبير ولكنني رجل بذكاء متوسط.

أدونيس : أنت الطفل الذي يصنع خيوطاً من الحديد...

غييفيك : ان هذا تعريف للشاعر بشكل عام وهو تعريف رائع. يجب أن نعرف عمل خيوط الحديد من اللغة.

أدونيس : لكن ألا يمثّل الطفل أيضاً جانب الذاكرة، أي الماضي؟

غييفيك : الماضي حاضر جدا عندي.

أدونيس : ولكن خيوط الحديد موجّهة بالأحرى الى المستقبل.

غييفيك : هذا هو التعارض القائم في القصيدة، وهو الشيء الذي يجعل من القصيدة الناجحة عملاً نادراً، لأن من الصعب الجمع بين عذوبة الطفل وتفكير الرجل الناضج. من هنا تأتي معجزة القصيدة نفسها والقصيدة الفرنسية بشكل خاص لأنني أعرف الألمانية وأجد أنّ من السهل كتابة القصيدة بالألمانية، لأن هذه اللغة تمنح نفسها للقصيدة أما الفرنسية فهي على العكس تماماً. إنها لغة تحليل، لغة خطابة وبهذا تأتي الصعوبة المضاعفة في جمعها مع عذوبة الطفل. ربما تفسر هذه الظاهرة أن القصيدة الفرنسية الناجحة هي انجاز في غاية الروعة كما هي الحال في قصائد لرامبو وبودلير. إنني أؤكد على الصعوبة الخاصة في كتابة الشعر بالفرنسية.

أدونيس : الى جانب طفولتك هذه أنت كثير الغضب والخوف.

غييفيك : غضبي متأتٍ من أمّي. لأنها كانت جَلاّدتي. كانت لي أمّ طاغية، وجدّة غضبي جاءت من هذه الطفولة المرة. ثم ضد المجتمع اذا اردت أن أتحدث بعبارات أكثر تمشياً مع الزيّ وكذلك الخوف فهو مرتبط بهذه الذكرى. لقد كنت أخشى عقوبتها من القيام بأي فعل فقد كانت تبحث عن أيّ مبرر لمعاقبتي. ثم إني ولدت في بلدٍ يعيش الكثير من وقته مع الموتى. في التفكير السلْتي لا يوجد انفصالٌ واضحٌ بين الحياة والموت؛ فأنت تجد في روايات المعارك في الأدب السلتي أن الابطال يموتون وغالباً ما يعودون بعد الموت. هناك حضور دائم للروح الميت في بريتانيا Bretagne . هناك نوع من الخوف المفاجىء.

يضاف إلى هذه الأسباب كلّها الفترة التي عشتها والتي كتبت فيها في الثلاثينات والأربعينات وهي فترة تصاعد النازية ، فترة الرعب الكبير. فقد أثّرت على مجموعتي «أرض ماء — Terraqué هكذا تجد أنّ هذا الخوف يأتي من عوامل تتعلق بحياتي الشخصية وبالمجتمع والعالم. كيف لا نخاف بعد احتراق الرايخستاغ؟ بعد غزو تشيكوسلوفاكيا؟ هذا كلّه لعب دوراً. لا يمكننا في عصر كعصرنا وبحياة كالتي عشت أن تخرج من دائرة الخوف.

أدونيس : بالرغم من كونك ديالكتيكياً فإن شعرك مركز بين الحاضر والماض وليس بين الحاضر والمستقبل. أين هو الجانب الديالكتيكي؟ ولم غياب المستقبل هذا؟

غيفيك : انني اشعر بأن المستقبل حاضر جدا عندي. انني اعيش اللّحظة ولا أعيش الماضي قطعاً. إن استعادة الماضي تزعجني ولا أحب هذا. لقد عشت حياةً سيئة في الماضي ما عدا بعض ذكريات الحب. أعتقد أنني أحيا في الغالب على أطراف المستقبل ولكن حساسيتي تتغذى على الماضي وخاصة على الطفولة. ان الشعراء وربّما حتى الفنانين يكتبون الكثير بذكريات الطفولة. أكتب حالياً سلسلة من القصائد حول ذكريات الطفولة. وأنا عندما أعود لطفولتي فإنما اعود لعلاقتها مع الطبيعة. السماء، الينبوع، الورقة... الخ، الى حساسية الطفل وليس الى أخبار الماضي وكذلك هي الحال عندما أكتب قصائد يَوْميّة قصائد مثل قصائد الحرب كقصيدة «المجزرة» فأنا أكتبها بحساسية الطفل. فأنت تجد فيها ثورة الطفل وغضبه ورعبه. أما اذا اردت الحديث عن المستقبل فأنا لا أدري ما هو المستقبل ونحن نتحدث عنه بنوع من الاستلهام. على أيّ حال لا أعرف شيئاً عنه وفي الوقت الحاضر لا يبدو لي ورديّاً جداً. ما زلت أحلم وأومن بوجود مجتمع إخائي. ماذا تريد أن تقول أكثر من هذا. لقد قال ماركس في يوم ما، ما معناه، إن الذي يتصور صيغة لمجتمع المبتقبل رجعي، لأن الذي يتصور مثل هذه الصيغة فإنه سيقيمها على أساس المجتمع الحالي. إنّ ماركس نفسه لا يمكنه أن يتصور في زمنه المجتمع الذي نعيشه الآن. وهو على أي حال لم يحاول ذلك.

لقد قرأت اليوم نبأً علمياً جديداً يذكر أنه في المستقبل سوف تختفي هذه الساعات اليدوية كلها، وتحلّ محلّها أجهزة نقل الموجات الى أرقام. وهكذا فاننا

سنستلم الساعة عن طريق موجات الراديو وبهذا يعيش كل النّاس دقائق الزمن نفسها. من كان بامكانه أن يتصور مثل هذا؟ انه لشيء مستحيل... مرعب.

أدونيس: كأنّ الخوفَ عندك هو خوف الطفل وليس خوف الشاعر.

غيفيك: انني اليوم أقل خوفاً من السابق، خاصّةً في الأربعينات: مع تقادم العمر توصلت الى نوع من الطمأنينة. لا أعتقد أن هناك شاعراً بلا حنين الى الماضي. لست خائفاً من العمر. إنني أشيخ بشكل هادىء واعتيادي.. آلام في الظهر، في السّاقين، إعياء وتهالك، لا يخيفني تداعي السنوات.

أدونيس: أشعر بأنك تحسّ الموت دون أن تتحدث عنه بشكل مباشر.

غيفيك: هذا صحيح. الموت حاضر عندي وهذه طبيعة سلّتية.

أدونيس: خاصة في شعرك المتعلق بالأرض. لقد قرأت في مكان ما أن البريتانيين يبنون نوافذهم في الجهة المواجهة للأرض ولا يفتحونها أمام البحر. عكس ما يحصل عندنا حيث النوافذ موجهة الى البحر.

غيفيك: ولكن البحر عندكم، ليس هو البحر في بريتانيا، بحركم هادىء بشكل عام وليس مجنوناً كالمحيط. لقد رأيت أمواجاً هائلة في المحيط لا يمكنك الاقتراب منها ولو على بعد عشرين أو أربعين متراً.

أدونيس: هناك علاقة أخرى عندنا فالولادة دائماً من الماء والموت في الأرض. الإنسان خلق من التراب ولكن في الماء.

غيفيك: لقد تحدثت في كتابي «الحياة شعراً» عن أبي الذي أمضى بداية شبابه بحاراً وقد انقطع عن البحر سنوات وعندما رآه وكان في الخمسين من عمره قال: أيها القذر... إن بحاراً قديماً يحمل هذا الحقد على البحر آمر يمكن أن نفسرّه بالخوف من المحيط.

إن البحر المتوسط لا يخيف مثل المحيط. هل رأيت أمواجاً يصل ارتفاعها الى عشرين متراً؟

أدونيس: هل هذا الخوف هو الذي يولّد في شعرك حالة من تكرر الايقاعات، من الرتابة؟...

غيفيك: هذه حالة من التحمس والاصرار. وغالباً ما نحاول الإفلات منها في التنوع ولكن هذا مجرد شعور. لقد تبدلت مخاوفي مثلاً ولكن ما زالت عندي

الحالات نفسها التي كنت مأخوذاً بها في السابق ، كحالة حبّ اللمس — صحيح أني مثلاً فقدت حاسّة الشم مؤخراً — ولكن يقال لي دائماً إنني أحب أن ألمس النساء...

إنني أحاول الإفلات من حالات مكررة وعدم الانجرار اليها . الأشياء دائماً هي الأشياء ولكنها تؤخذ بصيغ مختلفة . انني أرتعب عندما أقرأ شيئاً جديداً كتبته وأتذكر أنني قد قلته سابقاً . إنني أكتب منذ أكثر من نصف قرن وقد كتبت الكثير . أنت تعرف ما قال الرسام إنجلو : « يملك الآخرون مواهب تمكنهم من أن يصنعوا ما يريدون ولكنني أملك عبقرية وأفعل ما أستطيع فقط » . معذرة لا أعتقد أنني عبقري ولكن هناك شيء من الصحة بأن الشاعر الحقيقي هو الشاعر الحاسم . وبهذا المعنى أجد مثلاً أن جاك كوكتو ليس شاعراً حقيقياً فهو يكتب ما يريد ولكن شاعراً مثل ريفيردي ، هو شاعر حاسم . إنه حقيقي أكثر من كوكتو . هناك أمثلة أخرى إن شئت .

أدونيس : وكيف تفهم كلمة رامبو : يجب أن تكون حديثاً .

غييفيك : أعتقد أنه محقّ ولكنني لا أستطيع شرح ذلك بالضبط . أنا أيضاً أقول : يجب أن تكون حديثاً ولا أعرف كيف أحدّد هذه الحداثة . قد تعني أنها القطيعة مع القديم والكتابة بشعرٍ آخر . وأنا أنظر الى هذه النقطة بالقياس الى شعر لامارتين الذي أحببته في زمن مضى . إنني ضد التواطؤ مع الغنائية بشكل صارم وهذا ما أسمّيه الحداثة . ضد التواطؤ وليس ضد الغنائية . بالنسبة لي يجب ان تظهر الغنائية لدى الشاعر رغماً عنه ولا يجب أن يُطوّرها . ومن هنا فإن الشعر الرومانطيقي الفرنسي — وليس الألماني لأنه مختلف تماماً — هو شعر التواطؤ مع الغنائية . الحداثة إذن هي القطيعة مع الشاعرية في الشعر . لا أقول مع كينو بترك الشعر كليّاً الى النثرية لأن في هذا القول تواطؤاً مع النثر .

أدونيس : من وجهة نظرك يظل رامبو حديثاً بشكل اساسي .

غييفيك : رامبو يظل حديثاً . وأنا في نقاش دائم مع أصدقاء لي يجدون في رامبو ضعفاً . أنا لا أجد ذلك .

أدونيس : عندما أقرأ رامبو اليوم كعربي أجد أشياء كثيرة ليست بالجديدة، اشياء معروفة في ادبنا.

غيفيك : عندما اتحدث عن رامبو، لا أتحدث عن «المركب السكران» فهذه لا أعدّها قصيدة حديثة، ولا حتى عن «فصل في الجحيم» إنني أتحدث بالضبط عن «الإشراقات» شعراً ونثراً. أي عن رامبو في سنوات العشرين.

أدونيس : يمكننا القول أن رامبو يظل حديثا كموقع أما كبناء وشكل شعري فهذا أمر قابل للنقاش.

غيفيك : انه حديث كشكل شعري في قصائده النثرية. لقد كتب قصائد نثرية حديثة جداً في البناء. ان قصائد النثر لبودلير ليست قصائد بل نوعٌ من السرد. رامبو أكثر حداثة في الشكل. وقد كتب ايضاً قصائد موزونة وكانت هي الاخرى حديثة جداً.

أدونيس : اذا أردنا أن نقيم مقارنة في موضوع الحداثة بين رامبو ومالارميه...

غيفيك : أعتقد أن رامبو أكثر حداثة. أعتقد أن مالارميه كان أكثر انغماراً في أشكال البناء الشعري القديمة ويمكنني حتى القول — وقد تكون نكتةً — بأن مالارميه ينتمي الى ما قبل بودلير.

أدونيس : إذن هو معيار الشكل الذي يتحكم في وصف الشاعر بالحداثة.. ولكن هناك قصائد نثر كثيرة هي قصائد تقليدية حتى عند رامبو.

غيفيك : ولكن تبقى روح رامبو الخاصة.. في الواقع اذا كنا نعني بالشعر الحديث أنه الشعر الذي يتضمن نقداً لنفسه كشعر ولاشكال الشعر الاخرى فإنّ رامبو حديث بهذا المعنى. ان قصيدة رامبو نقد لشعره وللشعر الآخر. لقد كانت لهذا الفتى روح نقد عالية.

أدونيس : كانت كتابته اعادة تقييم متواصلة للشعر نفسه.

غيفيك : بالضبط. وهذه هي نقطة الضعف لدى بودلير الذي يُعدّ شاعراً كبيراً ولكنه لم يطرح السؤال حول الشكل واستمر بكتابة اشعار كلاسيكية في الوقت الذي لم يكن مؤهلاً لذلك ولهذا فان قصائده مليئة بالضعف والمتراكمات من الصفات.

أدونيس: أين تصنع نفسك بالنسبة لهذا الموقف النقدي في الشعر، من إعادة التقييم المتواصلة هذه؟

غيفيك: بالنسبة لي، كل قصائدي هي موقف نقدي. وأنا أنتقد ايضاً بمعنى أني احاول دائماً كتابة شيء مختلف، ولكنني لا أستطيع ذلك. لقد حاولت مثلاً الكتابة بطريقة سان جون بيرس ولم أنجح في ذلك، انني أحاول التنويع...

أدونيس: هل يمكنك نقد شعرك؟

غيفيك: طبعاً إنني انظر اليه دائماً بعين الناقد. إن طريقتي في إنهاء القصيدة هي في حد ذاتها نقد للقصيدة. فأنا أنهي القصيدة بشكل مفاجيء وكأنني أقول لنفسي: كفى.

أدونيس: أنت تُنقح شعرك كثيراً. وهذا شكل من أشكال النقد.

غيفيك: فعلاً إنه موقف نقدي. إنني لا أعتقد بأنني أنجزت أعمالاً كبيرة. إن الجانب النقدي يظهر بشكل أكثر وضوحاً خاصة عندما أصف نفسي بأني حرفي في القصيدة. حِرَفيّ في استعمال اللغة. انني أحاول أن أصنع أشياء صلبة تقف على قدميها وليست مجرد مستلهمة. أشياء هي حصيلة عمل في اللغة، و«الالهام» بين قوسين.

أدونيس: قرأت لك: «ان لا ألمس إلا يديك، شيء يحطمني». وعندنا شاعر يقول ما معناه: يحطمني اذ ما لمستني يد أخرى غير يدك...

غيفيك: أتحدث هنا عن حب في الطفولة. لم يكن بيننا أيّ علاقة جسمانية ولم أقبل هذه البنت قط. لقد كانت العلاقة مركزة على الجانب الروحي، وكان عمري ثلاثة عشر عاماً. لم أكن أفكر قط أن أنام معها وكنت ككل الأطفال في عمري أمارس العادة السرية ولا أفكر أن أنام معها. وكان يبدو لي بأنني لو لمستها لصُعقت. انه شكل تطبيقي للمقدس. المقدس هو الذي يصعقك... تعريف جميل.

أدونيس: ترجمت شعراً كثيراً. ماذا قدمت لك هذه التجربة؟

غيفيك: أعطتني مهارة أكبر في استعمال اللغة. إنني أنصح كل الشعراء الشبّان أن يترجموا. لأن الكتابة مهنة ايضاً وقد علمتني الترجمة الخروج من مفرداتي الخاصة بي. والترجمة تعطيك نوعاً من الكفاءة العالية في اللغة ومن هنا تأتي

خطورتها ، لأن الكفاءة في استعمال اللغة ، يشكل خطورة للشاعر ، فعوضاً أن ترتعش أمام لغتك تصبح تعمل بها كالنجّار . لقد اطلعت من خلال الترجمة أيضاً على الشعر الهنغاري والبرتغالي والالماني والروسي . لا أتكلم بكل هذه اللغات ، ولكنني أترجم عنها بالتعاون مع اشخاص يجيدون هذه اللغات .

أدونيس : ترد غالباً كلمة شاعر كبير . ماذا تريد من الشاعر حتى يكون كبيراً ؟

غيفيك : أتردد دائماً في وصف شاعر بأنه كبير . ولهذا فأنا لا أستعملها الا بالنسبة للشعراء الميتين والذين تركوا تأثيراً كبيراً بعدهم . أي أن رامبو وبودلير شاعران كبيران . إن رامبو كان صدمة في الشعر العالمي أجمع ، كما هي الحال بالنسبة لهوميروس وشكسبير . من منا لم يرتجف أمام شكسبير ؟ الشاعر الكبير بالنسبة لي يقع ضمن هذا المفهوم . أما أن نقول عن شاعر حَيّ معاصر إنه شاعر كبير فذلك يعني أننا نعتقد أن تأثيره سيكون كبيراً . ولهذا فأنا أفضل كلمة ، « شاعر حقيقي » أو « شاعر جيد » وليس هذا بالقليل . عندما يقال لي إنني شاعر حقيقي فإنني أُسَرّ .

أدونيس : شاعر حقيقي ، متى تقولها ، وماذا تعني بها ؟

غيفيك : لأنني أعتقد أن ثمة بين من يكتبون الشعر ، الشعراء وغير الشعراء . لا بد من موهبة خاصة . إن من لا يملك هذه الموهبة يستطيع أن يكتب وهناك أمثلة كثيرة لمن يكتبون وليسوا بشعراء . عندما أقول إن ميشو شاعر كبير مثلاً لأنني أعتقد بأن تأثيره سيكون مهماً .

أدونيس : ولكن مجموعته الاخيرة رديئة ...

غيفيك : صحيحٌ ، ان مجموعته الاخيرة ليست شعراً وهي منخفضة المستوى عن مجمل كتاباته . إنها نوع من الأخلاق ولا حتى الأخلاق بل الاخلاقية وهنا أتذكر كلمة نيتشه : « ستموت الاخلاق يوماً لأخلاقيّتها » . فإننا يمكن أن نصف كتابات رامبو وبودلير بالاخلاق ولكن كتاب ميشو الاخير « أعمدة الاركان » نوع من الاخلاقيات . وهو كما تقول ، كتاب سيء . إنني أتحدث عن ميشو الشاعر .

أدونيس : هل يمكنك أن تقول لنا من هي عائلتك من الشعراء .

غيفيك : الشعراء ما قبل سقراط . ثم دوبليه في القرن السادس عشر — أذكر

لك بعض الاسماء — وتيوفيل في القرن السابع عشر ولافونتين الذي أحترمه واحبه كثيراً وفي القرن الثامن عشر لا يوجد شعراء جيدون يكتبون بالموزون. يوجد شعر نثري كالكونت بيرّو. وفي القرن التاسع عشر جيرارد دو نرفال وشعراء آخر القرن كبودلير، رامبو ومالارميه وكوربيه وفي المحدثين كلوديل، ريفيردي وايلوار. طبعاً هذا بصدد الشعر الفرنسي.

أدونيس : والشعراء اليوم؟

غيفيك : إنني أتردد بشأن المحدثين جداً. انما أذكر لك اسم صديقي جان فولّان الذي مات قبل عشر سنوات. إنني أعده شاعراً مهماً. ولأنني بثقافة مزدوجة مع الالمانية فإن الشعر الالماني قد اثر عليّ كثيراً. إنني أحب مثلاً الشاعر تراكل وقد ترجمت له مؤخراً خمس عشرة قصيدة.

أدونيس : ما رأيك بآخر ترجمة لتراكل صدرت عن دار غاليمار؟

غيفيك : ترجمة سيئة لأن اللغة فيها وفيّةٌ جداً للنص وملتزمة به.

(باريس ، ٢٩ حزيران ، ١٩٨١)

مصر
المجلة
العدد رقم 23
1 نوفمبر 1958

الشعر الجاهلى
بين القبلية والفردية

بقلم الدكتور يوسف خليف

لم يكن الشعراء فى العصر الجاهلى إلا أفراداً من ذلك المجموع الذى كان يؤمن بالعصبية القبلية إيماناً جعل منها الأساس الذى يقوم عليه المجتمع الجاهلى ، ومحوراً تدور حوله أوضاعه وتقاليده ونظمه الاجتماعية . عليهم أن يؤمنوا بقبائلهم ، وأن يقفوا عليها فنهم ؛ فهم دائماً « مجندون تحت السلاح » ، عليهم أن يؤدوا « ضريبة » القبيلة إشادةً بمحامدها ، وتنويهاً بشأنها ، وافتخاراً بأمجادها ، ثم حطا من شأن أعدائها ، وهجاءً لهم ، وإعلاناً لمخازيهم فى المحافل وبين القبائل .

ومن هنا كانت منزلة الشاعر الجاهلى فى قبيلته منزلةً رفيعة ، وقيمته لها قيمة كبيرة ، تصورها تلك الفرحة التى كانت تموج بها نفوس أبناء القبيلة إذا نبغ من بينهم شاعر ، فكانوا يتخذون من هذه المناسبة عيداً يحتفلون به ، تمدُّ فيه الولائم ، وتقام حفلات الغناء والرقص والموسيقا ، ويهنئ بعض أفراد القبيلة بعضًا ، وتفدُ عليهم وفود القبائل الأخرى تهنئهم ، أو — كما يقول ابن رشيق فى العمدة — « كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذبٌّ عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم » .

والواقع أن منزلة الشاعر فى قبيلته لم تكن تقلُّ عن منزلة الفارس فيها ؛ فقد كان كلاهما ضروريا لها ؛ فكلاهما « جندىٌّ » عامل فى « جيشها » ، يشارك فى الهجوم والدفاع ، « وجرح اللسان كجرح اليد » ، كما يقول الشاعر القديم . ومن هنا لم يكن يعدل فرحةَ القبيلة بشاعرها إلا فرحها « بغلام يُولد ، أو فرس تُنتج » — على حد عبارة ابن رشيق أيضاً — لأنهما يكوِّنان فارس القبيلة المنشود، وبطلها المنتظر .

ومن هنا — أيضاً — كان من أرفع ألقاب التمجيد ، وأسمى أوسمة الشرف التى يضفيها المجتمع الجاهلى على أحد أفراده أن ينعته بأنه « شاعر فارس » .

وكان من نتيجة هذا « العقد الاجتماعى » بين الشاعر وقبيلته أن قام بينهما « عقد فنىٌّ » يفرض على الشاعر ألا يتحدث عن نفسه ، وإنما يتحدث عن قبيلته ، أو — بعبارة أخرى — يجعل لسانه لساناً لقبيلته ومن شعره صحيفة لها ، وفى مقابل هذا تمنحه القبيلة لقب « شاعرها » ، فتتحمس لشعره ، وتتعصب له ، وتحرص على حفظه وروايته وإذاعته فى كل مقام ، بل لقد تصل فتنة القبيلة بشاعرها وشعره إلى درجة تصبح معها موضوعاً لسخرية القبائل وتهكُّمها ، كما عُيرت تغلب فتنتها بشاعرها عمرو بن كلثوم ومعلقته المشهورة .

وكانت النتيجة الفنية لهذا « العقد الفنى » أن أصبح الشاعر معبراً عن عواطف قبيلته ورغباتها واتجاهاتها قبل أن يكون معبراً عن عواطفه أو رغباته أو اتجاهاته الشخصية ، وأصبح ضمير الجماعة « نحن » أداةً التعبير

بدلا من ضمير الفرد « أنا » ، وأضحت ألوانه التى يرسم بها « لوحاته » الفنية مشتقة من قبيلته لا من نفسه ، أو — بعبارة أخرى — صارت « صناديق أصباغه » مستعارة من قبيلته لا صادرة عن نفسه ، و « ريشته » التى يلون بها ليست خاصة به ، ولكنها ملك لأفراد قبيلته جميعاً : فهو حين يفتخر ، يفتخر بقبيلته ، فيذكر امتيازها العنصرى ، وشرف نسبها وحسبها ، وأصالة ماضيها ، وكرم نجارها ؛ ويشيد بمكانتها بين القبائل ، وحرصها على اجتناب الذام ، وتمسكها بالمثل العليا التى يقدسها مجتمعه : المروءة والنجدة والشجاعة والكرم والفصاحة وما إلى ذلك .

وهو فى أثناء هذا كله ينسى نفسه ، ولا يفكر فى أن يصدر عنها ، وإنما كل همه أن تكون قبيلته ماثلة أمامه ، يصدر عنها ، ويشتق معانيه منها . وحتى إذا اقتضته مجالات القول ، وفنون التعبير ، أن يذكر نفسه ليفتخر بها ، فإنه يفتخر بها من حيث هو فرد من جماعة يعود عليها كل ما يذكره عن نفسه ، فهو لا يذكر شيئاً ليعلن أنه متفرد به بين قومه ، وإنما ليعلن أنه صورة من جماعته أو مثل لها ؛ فالغاية هنا قَبَلِيَّة وإن تكن الوسيلة فردية .

وشاعر القبيلة يسير دائماً فى ركابها ، ويشدّ نفسه وفنَّه إلى عجلتها ، ويربطهما بأحداثها ؛ فهو يدافع عنها ، ويتحدث بلسانها عند الاحتكام والمنافرة ، وهو يحمسها للقتال إذا ما دعا داعى الحرب ، ويسجل انتصاراتها فى شعره إذا انتصرت ، ويهوّن عليها الهزيمة ، ويهيئها لمعركة الثأر ، إذا انهزمت ، ويرثى قتلاها ، ويمجد أبطالها بعد القتال ، ويهجو أعداءها ، ويعيّرهم الهزيمة إذا هزموا ، أو يتوعدهم ويهددهم إذا انتصروا.

وهكذا يتنقل الشاعر مع قبيلته فى مواكبها التاريخية مسجلا كل أحداثها ، تماماً كما يفعل المؤرخ ، حتى أصبح الشعر الجاهلى — بحق — ديوان العرب ، ومصدراً من مصادر تاريخهم .

فإذا ما فرغت القبيلة إلى حياتها المسالمة الهادئة ، واستقرت بها منازلها وأحداثها ، أخذ الشاعر فيما يأخذ فيه سائر أفرادها ، فلها مع اللاهين ، أو تفرَّغ للحياة الجادة العاملة ، ولكن الشىء الذى يسترعى النظر أنه حتى حين يفرغ لنفسه فى هذه الحياة الاجتماعية لا يكاد يفكر فى الفراغ لها فى فنه ، وإنما يظل فنُّه مشدوداً إلى عجلة قبيلته ؛ فهو لا يكاد يفرد قصيدة من شعره لتصوير عاطفة من عواطفه الشخصية ، أو نزعة من نزعاته الفردية ، ولكنه يذكر هذا — إذا ذكره — فى أثناء حديثه عن قبيلته أيضاً : فهو ينسب بحبائبه ، ويذكر أيامه معهن ، أو يقف على أطلال الديار ، أو يتتبع الظعائن الراحلة ، فى مستهل قصائده القبلية ، وهو يذكر لهوه بالنساء ، وشربه الخمر ، ومقامرته ، وصيده ، فى أثناء فخره بشجاعته فى الدفاع عن قبيلته ، وهو يصف ناقته أو فرسه أو ما يراه فى أثناء رحلاته من حيوان الصحراء ، أو آبار المياه فيها ، أو بعض مشاهدها الطبيعية ، فى أثناء الحديث عن قبيلته ، أو فى أثناء رثائه لأحد أفرادها . وهو إذا ذكر رأياً له فى الحياة أو الموت ، أو سجَّل حكمة أو تجربة من تجارب حياته ، ذكر ذلك عرضاً أو فى نهاية قصائده .

وهكذا نلاحظ أن شاعر القبيلة مشغول دائماً بقبيلته ، حريص دائماً على أن يجعل لها المكان الأول فى أعماله الفنية .

ولعل أقوى مثل لهذه النزعة القبلية فى الشعر الجاهلى معلقة عمرو بن كلثوم شاعر تغْلِب : فهو يبدؤها بمقدمة غزلية يتحدث فيها عن الخمر وتأثيرها فى شاربها وعن صاحبته التى تسقيه ، ولكنه لا يطيل فيها ، بل يسرع بعيداً عن صاحبته وخمرها ليتحدث عن قومه ومفاخرهم حديثاً ينسى نفسه فيه نسياناً تاما ، فيصفهم بالشجاعة ، ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال ، ويذكر مجدهم التليد الذى ورثوه عن آبائهم الكرام ، وكيف دافعوا ويدافعون عنه ، ثم ينتقل إلى الحديث بلسان

قومه أيضاً عن عمرو بن هند ، وينكر عليه محاولته استعبادهم ، منوهاً فى أثناء ذلك بشجاعة قومه وشدة مراسهم ، ثم يمضى ليسجل لهم تمسكهم بالمثل العليا الجاهلية ، فهم أصبر الناس ، وأمنعهم ذماراً ، وأوفاهم بالعهد ، وهم الحاكمون المانعون القادرون الشجعان . ثم ينتقل بعد هذا إلى أعداء قومه ليحدثهم عن شجاعة قومه هو ، ومجدهم ، وكرم أصولهم ، ثم يختم معلقته الطويلة الصاخبة بفخر قوى يجعل الدنيا ومن عليها ملكاً لهم ، ويجعل الجبابرة العتاة يخرون سجداً لصبيهم إذا بلغ الفطام ، ويجعل البر والبحر يضيقان برجالهم وسفنهم ، ثم يجعل ختام معلقته ذلك البيت الضخم[١] الذى يفيض بروح الجاهلية وما فيها من تسابق إلى الطغيان والجبروت :

ألا يجهلنْ أحدٌ علينا

فنجهل فوق جهل الجاهلينا

على هذا النحو عبّر عمرو بن كلثوم عن هذه النزعة القبلية فى معلقته ، فكان — بحق — شاعر تغلب ، الناطق بلسانها ، المتحدث باسمها .

وقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن ضمير المتكلم الفرد لم يردْ فى هذه المعلقة الطويلة التى تبلغ ستة وتسعين بيتاً[٢] إلا فى موضع واحد ، وهو قوله :

وَرِثتُ مهلهلا والخير منه

زهيراً نِعم ذخر الذاخرينا

ثم يعود بعده مسرعاً إلى ضمير الجماعة ، كأنما يخشى أن يأخذ عليه قومه خيانة لذلك « العقد الفنى » بينهم وبينه . وما من شك فى أن « شاعر تغلب » العظيم لم يتخير لمعلقته تلك القافية التى تنتهى بالنون والألف الممدودة إلا ليهيئ لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة « نا » الذى يتيح له متنفَّساً واسعاً لحديث الشخصية القبلية الذى نظم معلقته ليسجله فيها .

(١) هو ختامها فى شرح التبريزى ، ولكن ترتيبه فى روايات أخرى يتوسط القصيدة (المجلة) .

(٢) تبلغ فى بعض الروايات مائة بيت (المجلة) .

ولسنا ندَّعى أن الشعر الجاهلى قد خلا تماماً من تصوير شخصيات أصحابه ، أو أهمل جوانب حياتهم الخاصة ، ولكن الذى نقرّره هو أن الشخصية القَبَلية فيه أقوى وأوضح من الشخصية الفردية ، وأن اهتمامه بتصوير جوانب الحياة القبيلة أشد من اهتمامه بتصوير الجوانب الفردية فى حياة أصحابه ، وأن الغاية الأساسية منه إنما هى إرضاءٌ للنزعة القبلية قبل أن تكون إرضاءً لأية نزعة أخرى .

ولهذا حرص هؤلاء الشعراء القَبَليون ، أو — كما يصحُّ أن نسميهم — « أصحاب المذهب القَبَلى فى الشعر العربى » على افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية ، يفرغون فيها لنفوسهم ، فيصورون بعض جوانبها الخاصة ، ويودعونها بعض شخصياتهم الفردية ، قبل أن تشغلهم القبائل عن أنفسهم وشخصياتهم . وأظن أننا بهذا نستطيع أن نفسر هذه المقدمات الغزلية تفسيراً طبيعيا دون حاجة إلى تكلف فروضٍ هى أبعد ما تكون عن طبيعة الفن ؛ فليست المسألة — كما يقول بعض مؤرخى الأدب العربى — تهيئة السامعين لغرض القصيدة الأساسى ، وليست ترويضاً للشاعر على القول حتى يصل إلى موضوع قصيدته وقد استقام له ، وهى ليست أيضاً مقدمات شكلية تقليدية يتكلفها الشاعر احتذاء للقدماء ليدخل بها إلى موضوعه ، وإنما هى — فى طبيعتها الفنية — فرصة يخلقها الشاعر ليتحدث فيها عن نفسه حديثاً شخصيا قبل أن يتحدث عن قبيلته حديثه — أو بعبارة أدقّ — حديثها القَبَلى .

ولسنا ننكر — مع ذلك — أن المسألة أصبحت عند الشعراء المتأخرين تقليداً ، ولكن الذى ننكره هو أنها كانت عند المتقدمين تقليداً أو شكلا ؛ ومن هنا نستطيع أن نقول : إن أبا نواس حين نادى برفض تلك المقدمات الغزلية ، والاستعاضة عنها بمقدمات خمرية ، قد تنكّب طريق التجديد الصحيح ؛ فليست المسألة استبدال

مقدمة بمقدمة ، وإنما المسألة مسألة الكفّ عن المقدمات الشعرية أيا كان نوعها ؛ لأن فرصة فراغ الشاعر العباسي لنفسه وشخصيته أصبحت — بعد انقضاء عصر القبيلة — مواتية له ، بحيث يستطيع أن يصوّر نفسه ، ويتحدث عن جوانب حياته الشخصية فى قصائد مستقلة .

ومهما يكن من أمر فإن المسألة التى لا شك فيها هى أن « أصحاب المذهب القَبَلى فى الشعر العربى » قد فنيت شخصياتهم فى شخصيات قبائلهم ، أو — على أقل تقدير — توارت خلفها ، وكانت لها المنزلة الثانية بعدها .

* * *

وإلى جانب هذه الطائفة من « شعراء القبائل » ، أو « أصحاب المذهب القَبَلى » ، عرف المجتمع الأدبى الجاهلى طائفة أخرى من الشعراء لم تفنَ شخصياتهم الفنية فى شخصيات قبائلهم ولم يكونوا يصدرون فى فنهم عن الشخصية القَبَلية ، وإنما كانوا يصدرون عن شخصياتهم الفردية ، ولكن بدون تمرُّد على هذه الشخصية القبلية أو ثورة عليها ، وهى طائفة الشعراء الذين كانوا يعيشون لفنهم الخالص أكثر مما يعيشون لقبائلهم ، فيصدرون فيه عن أنفسهم دون أن يشدُّوها إلى عجلات قبائلهم ، ويصوّرون فيه شخصياتهم الفردية غير مصطبغة بتلك الألوان القبلية التى نراها عند غيرهم من « شعراء القبائل » .

لقد آمنت هذه الطائفة من الشعراء بأن الفنَّ للفن لا لخدمة مجتمعهم القبلى ، وبأن شعرهم مِلكٌ لهم لا يشركهم فيه أحد من قبائلهم ، وبأن « ريشتهم » التى يرسمون بها « لوحاتهم » خاصةٌ بهم وحدهم ، وليست شركة بينهم وبين أبناء القبيلة ، وبأن « العقد الاجتماعى » بينهم وبين قبائلهم يجب أن يقف عند الحدود الاجتماعية والسياسية ، أما الدائرة الفنية فلا شأن له بها ؛ لأنها حِمى لهم ، وليست حمى مستباحاً للجميع .

ومن هنا كان شعرهم تعبيراً عن نفوسهم وما يدور فيها ، وتصويراً لشخصياتهم الفردية المستقلة وما يميزها من غيرها من الشخصيات . وهو — من هذه الناحية — أقرب إلى طبيعة الفن عن شعر « شعراء القبائل » ، وأقرب إلى أذواقنا منه ، وأشدّ تأثيراً فى نفوسنا ، لأنه تعبير عن « الإنسانية » التى نشترك فيها وأصحابه ، وليس تعبيراً عن « القبيلة » التى بعُدما بيننا وبينها بعداً يجعل التجاوب بيننا وبينها لا وجود له .

ولعل أقوى الأمثلة لهذه الطائفة من الشعراء الذين يصحُّ أن نطلق عليهم « أصحاب المذهب الفردى فى الشعر الجاهلى » شاعران ، هما امرؤ القيس وطَرَفة ، وكلاهما تعد معلقته نموذجاً فنيا طيباً لهذا المذهب .

وكلتا المعلقتين تعبيرٌ صادق عن الشخصية الفردية ، وتصوير دقيق لجوانب هذه الشخصية ، تتضح فيه مشرقةً ناصعة لا تحجبها ظلال القَبَلية الكثيفة التى نراها عند « شعراء القبائل » . وهما — إلى جانب هذا — ترسمان صورتين فرديتين متميزتين لشخصيتين متكاملتين نستطيع أن نلمحهما فى وضوح تام من وراء أبياتهما .

أما معلقة امرئ القيس فإنها تمثل لنا شخصية شاب أرستقراطى مترف ، تنحصر متعه فى الحياة فى شيئين : الحب من ناحية ، والصيد من ناحية أخرى . والحب يدفعه إلى المرأة الصديقة أكثر مما يدفعه إلى محبوبة يخلص لها ، ويفنى فى حبها ، وأكبر همه فى الحياة أن يكون محبوباً ، بل مدللاً من المرأة . وليست معلقته فى قسمها الأكبر سوى تصوير لهذا التدليل الذى مضى يسرد أقاصيصه فى إعجاب بنفسه . وأما الصيد فقد دفعه إلى الإعجاب بجواده ، وسيلة هذه المتعة ، وإلى فتنته بالطبيعة التى يمارس هوايته هذه فى أحضانها .

وامرؤ القيس فى معلقته مقبلٌ على الحياة إقبال المحب لها ، المطمئن إليها ، وهو يبدو فيها متفائلا شديد التفاؤل ، فلا قلق ولا شكوك ولا تشاؤم ، وأقصى ما

يشكو منه أن تصدّ عنه إحدى صاحباته ، أو أن « تزمع صرمه » ، ولكن هذه الشكوى سرعان ما تختنى خلف حشد من الذكريات الممتعة ، أو « الأيام الصالحة » — كما يسميها ، فإذا صدّت عنه فاطمة فهناك غيرها كثيرات : هناك أم الحويرث وجارتها أم الرباب ، وهناك صاحبات دارة جلجل ، وهناك العذارى اللائى عقر لهنّ ناقته ، وهناك عنيزة ، وهناك غيرهنّ من « بيضة خدر » ممنّعة « لا يرام خباؤها » ، ولكنه — مع ذلك — « تمتع من لهو بها غير معجل » ، ومن أولئك المتزوجات اللاتى كان يدّعى أنهن يحببنه حتى ليشغلهن حبه عن صبيانهن الصغار ذوى التمائم .

على هذا النحو تبدو شخصية امرئ القيس الفردية فى معلقته ، وهى شخصية الشاب السعيد المحظوظ المدلل الذى لا يشغله فى حياته سوى صاحباته وأصحابه : صاحبات حبه ولهوه ، وأصحاب صيده وقنصه .

وأما معلقة طرَفة فإنها تمثل لنا شخصية أخرى تختلف اختلافاً كبيراً عن شخصية امرئ القيس : إنها تمثل شخصية شابّ قلق فى حياته ، متشائم منها ، شاك فيها ، يدفعه قلقه وتشاؤمه وشكه إلى الإقبال على الحياة ليستمتع بها قبل أن يدركه أجله المحتوم الذي لا يدرى ما وراءه ، ولا يعلم عنه شيئاً. إنه يقبل عليها لأنه غير مطمئن إليها ، ولأنه يعرف أنها فترة سيقضيها ثم تنقضى ، ولن يستطيع أحد أن «يخلده» أو أن « يدفع عنه منيته » ، وهو لهذا يقبل عليها ، بل يبادرها بكل ما ملت كيداه . وأكبر ما يحرص عليه فى حياته هذه القلقة ثلاث مُتَع لولاهن لم يبال متى يحلّ يومه الذى لا مفرّ منه : الخمر التى يسبق العاذلات بشربها ، والنجدة الفتية « إذا نادى المضاف » المهموم ، ثم المرأة التى يستمتع بها ، و « يقصر بها يوم الدَّجْن » . وإذا كانت الحياة فانية ، والموت لا بد منه ، فليستمتع بحياته إلى أبعد حدود الاستمتاع ؛ فما بعد الموت — فى رأيه — من متعة .

وطرفة ، إلى جانب هذا ، ضيق الصدر بقبيلته بل بقرابته ، يشكو من ظلمهم له ، ومن فقره وعجزه عن مساواتهم فى الغنى ، ولكنه ، مع ذلك ، يمتلك ثروة ضخمة ، وكنزاً لا يفنى ، من الفتوة والمروءة ، وهو ، لهذا ، لا يبالى عداوة أحد .

على هذا النحو تبدو شخصية طرفة فى معلقته ، شخصية الفرد المعتز بفرديته إلى أبعد حدود الاعتزاز وهى فردية كانت تدفعه أحياناً إلى القلق والتشاؤم والشك ، وأحياناً أخرى إلى الإقبال على الحياة ، والاستمتاع بها ، والإنفاق الذى يصل إلى درجة الإسراف فى سبيل هذه الحياة التى يريد أن « يُرَوّى نفسه » فيها .

ومن هنا نستطيع أن ننظر إلى ما يذكره الرواة عن صعلكة امرئ القيس وطرفة فى ضوء جديد ، فلم تكن المسألة صعلكة بالمفهوم الدقيق لهذه الظاهرة ، ولكنها كانت إمعاناً فى « الفردية » والإحساس بها ، وهى فردية كانت القبائل تنكرها ، وترى فيها إخلالا « بالعقد الاجتماعى » القائم بينها وبين أبنائها ، والذى كان يفرض على شعرائها ذلك « العقد الفنى » الذي تحدثنا عنه .

* * *

وإلى جانب هاتين الطائفتين من « أصحاب المذهب القبلى » « وأصحاب المذهب الفردىّ » كانت هناك طائفتان أخريان من الشعراء عرفهما المجتمع الجاهلى ، بالغت إحداهما فى فهم الشخصية القبلية ، وبالغت الأخرى فى فهم الشخصية الفردية .

أما الطائفة الأولى من هؤلاء الشعراء فقد وقفوا من قبائلهم موقفاً غريباً ، وهو موقف المعارضة التى لا تصدر عن كُفر بمعنى القبلية ، أو تمرُّد عليها ، وإنما مصدرها المبالغة فى فهمها ، والتطرف فى الإيمان بها ، والرغبة فى الوصول بها إلى أقصى مراتب « الفناء القبلى » ، إن أذن لنا أصحاب التصوف فى استعارة هذا التعبير .

فهذه الطائفة من الشعراء لا تريد الخروج على النظام

القبلى ، ولا تسعى إلى الثورة عليه ، ولا تهدف إلى إنكاره أو إهداره أو التحلل منه ، ولكنها تريد من قبائلها أن تحرص على ذلك « العقد الاجتماعى » القائم بينها وبينهم حرصاً فيه شىء غير قليل من المبالغة والتطرف ، بحيث يصبح هذا العقد ملزماً للقبائل فى كل الأحوال والظروف ، حتى لو كان تصرف الفرد تصرفاً منكراً لا تقره تقاليدها ، ولا تعترف به . إنها تريد أن تكون قبائلها رهن إشارتها ، وطوع أمرها ، يكفى أن يستنجدها الفرد — فى أى ظرف من الظروف ، ومهما يكن موضوع القضية — فإذا بها تهب على بكرة أبيها لنصرته ونجدته ، لا يسألونه برهاناً على ما يقول أو دليلا عليه ، وإنما تكون إجابته « قَرْع الظَّنابيب » ، كما يقول الشاعر القديم .

وتحتفظ « حماسة أبى تمام » فى صدرها بقطعة لشاعر من هذه الطائفة تعد من أقوى ما وصل إلينا من شعرها ؛ لأنها تعبر أصدق تعبير عما كان يملأ نفوس هؤلاء الثائرين من إحساس بالعصبية القبلية ، ومغالاة فى فهمها ، وهى مغالاة كانت تعكر عليهم صفو حياتهم الاجتماعية فى قبائلهم وتفسد عليهم « التوافق الاجتماعى » المفروض أنه قائم بينهم وبينها ، وهو توافق لم يكن منه بد لتسير الأمور بين القبيلة وأبنائها سيرها الطبيعى ، وليظل للمجتمع القبلى تماسكه ووحدته . هذه القطعة هى التى يرويها أبو تمام للشاعر قريط بن أنيف أحد بنى العنبر ، وهو يصور فيها ضيقه بقبيلته التى تخلت عنه فى أزمة من الأزمات التى كانت تعرض كثيراً لأفراد المجتمع القبلى ، وتثير المشكلات بين القبائل : فقد أغار بعض بنى شيبان على إبل له ، فنهبوها ، فاستنجد قومه ، فلم ينجدوه ، فلجأ إلى بنى مازن فأجابوه وأعادوا إليه إبله ، فمضى يصب سخطه على قبيلته ، ويتهكم بها تهكماً جاهلياً على حظ كبير من الطرافة :

لو كنتُ من مازنٍ لم تستبح إبلى
بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا
إذنْ لقام بنصرى معشرٌ خشن
عند الحفيظة إن ذو لوثةٍ لانا
قومٌ إذا الشر أبدى ناجذيه لهم
طاروا إليه زرافات ووحدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم
فى النائبات على ما قال برهانا
لكن قومى — وإن كانوا ذوى عدد —
ليسوا من الشر فى شىء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة
ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأن ربك لم يخلق لخشيته
سواهم فى جميع الناس إنسانا
فليت لى بهم قوماً إذا ركبوا
شدُّوا الإغارة فرساناً وركبانا[1]

فهو هنا يعقد موازنة بين مازن التى انتصرت له ، وقبيلته التى تخاذلت عن نصرته ، ويرسم فى طرفى الموازنة صورتين تؤلفان معاً صورة للعصبية القبلية كما يريدها هو .

أما مازن الذين نصروه فهم قوم يفهمون معنى هذه العصبية كما يفهمها هو : إنهم معشر خشن لا يلينون ولا يضعفون أمام الشر إذا كشر لهم عن أنيابه ، وإنما يطيرون إليه جماعات وفرادى ، وأهم من هذا عنده أنهم إذا استنجدهم أحد فى أزمة من أزماته لم يسألوه برهاناً ، ولم يطلبوا منه دليلا ، وهذه هى مرتبة « الفناء القبلى » التى كان يطمع فى أن تصل إليها قبيلته .

وأما قومه فهم — على كثرتهم — « طيبون » ، ليست عندهم نزعة من الشر الذى يتصور أنه قوام الحياة القبلية ، وهم — وا أسفاه — مسالمون — يجزون من يظلمهم مغفرة ، ويقابلون إساءة من يسىء لهم بالإحسان ، كأن

(١) ويروى : شنوا الإغارة .

الله لم يخلق أحداً يخافه سواهم ، ثم يختم هذه الصورة الساخرة بأمنية غريبة : إنه يتمنى أن يبدله الله بقومه الطيبين قوماً أشراراً يفهمون العصبية القبلية كما يفهمها هو على هذا النحو من المبالغة والتطرف والجاهلية . ومعنى هذا أن هذا الشاعر الذى يعد مثلا قوياً لهذه الطائفة الثائرة من الشعراء يريد لقبيلته أن تكون قبيلة شريرة لا تعرف معنى المسالمة أو التساهل ، أو قبيلة ظالمة لا تخاف الله فى سبيل تنفيذ ذلك « العقد الاجتماعى » القائم بينها وبين أبنائها .

* * *

وأما الطائفة الأخرى التى بالغت فى فهم الشخصية الفردية فهى طائفة « الشعراء الصعاليك » ، وهم أولئك المتمردون على النظام القبلى ، الكافرون بالعصبية القبلية ، المؤمنون بعصبية أخرى شعارها « الغزو والإغارة للسلب والنهب » .

والصعاليك جماعات من فقراء القبائل الأقوياء ضاقت بهم سبل العيش فى ظلال قبائلهم لاختلال الأوضاع الاقتصادية بها ، فانطلقوا إلى الصحراء الفسيحة يشقون طريقهم فى الحياة بقوتهم ، ينهبون ويسلبون ، ويقطعون الطريق على القوافل التجارية التى كانت تسيل بها شعاب الصحراء ، ويغيرون على الأغنياء المترفين ، وخاصة البخلاء ، ولا يتورعون عن قتل من يعترض طريقهم أو يقف فى وجههم ، وانضمت إليهم جماعات من خلعاء القبائل وشذاذها الذين نبذتهم قبائلهم ، وطردتهم من حماها ، ورفعت عنهم حمايتها ، وسحبت منهم « الجنسية القبلية » ، وجماعات من « الأغربة » السود أولاد الإماء الذين سرى إليهم السواد من أمهاتهم ، فتنكر لهم آباؤهم ، وأعرض عنهم مجتمعهم ، واتخذ منهم خدماً وعبيداً يقومون على خدمة السادة أو خدمة إبلهم . وكانت نتيجة هذا أن فقد هؤلاء الصعاليك توافقهم الاجتماعى ، وتبعاً لذلك فقدوا إحساسهم بالعصبية القبلية .

وأساس حركة الصعلكة اعتداد بالشخصية الفردية ، بل مبالغة فى هذا الاعتداد ، واعتزاز بقدرة الفرد على الوقوف فى وجه المجموع ، بل تطرف فى هذا الاعتزاز وتحلل من الشخصية القبلية ، بل إمعان فى هذا التحلل يصل إلى درجة التحدى والتمرد والثورة .

ومن الطبيعى — ما دامت الصلة بين الشعراء الصعاليك وقبائلهم قد انقطعت اجتماعيا — أن تنقطع فنيا أيضاً ، وأن يصبح ذلك « العقد الفنى » الذى رأيناه بين شعراء القبائل وقبائلهم لا موضوع له ، فلا يصبح الشاعر الصعلوك لسان عشيرته ؛ لأن عشيرته لم يعد لها وجود فى نفسه ، ولا يصبح شعره صحيفة لها ؛ لأن ما بينه وبينها قد انقطع ، وإنما يصبح شعره لسان شخصيته الفردية ، وصحيفة أحواله الخاصة التى لا يشاركه فيها غيره .

ومن هنا نلاحظ أن ضمير الجماعة « نحن » الذى رأيناه أداة للتعبير عند شعراء القبائل لم يعد أداة التعبير عند الشعراء الصعاليك ، وإنما أداة التعبير عندهم هو ضمير الفرد « أنا » ، كما نلاحظ أن مادة شعرهم ليست مشتقة من شخصيات قبائلهم ، ولكنها مشتقة من شخصياتهم الفردية وما يميزها من ثورة على المجتمع القبلى وتمرد عليه وتحد له .

ولكن يبدو أننا يجب أن نقيد هذا الكلام قليلا ، فشخصية الشاعر الصعلوك شخصية يشاركه فيها أفراد جماعته الصعاليك ؛ لأنهم جميعاً يؤمنون بمذهب واحد أو يدينون بعصبية مذهبية واحدة ، يشقون طريقهم فى الحياة على أساسها ؛ ولهذا نلاحظ أن شخصية الشاعر الصعلوك — إلى جانب فرديتها — فيها جانب « جماعى » . ولسنا نعنى بالجماعية هنا فناء الشاعر الصعلوك فى جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلى فى قبيلته ، وإنما نعنى بها ذلك التشابه أو الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك فى المقومات الشخصية . وقد ترتب على هذا ظهور

ضمير الجماعة « نحن » من حين إلى حين فى شعر الصعاليك ، ولكن ضمير الجماعة هنا ليس هو ضمير الجماعة الذى نراه عند شعراء القبائل ؛ فـ « نحن » هنا تعبيرٌ عن الشخصية الجماعية المستقلة عن القبيلة ، بل المتمردة عليها ، ولكنها هناك تعبير عن الشخصية القبلية المتلائمة مع حياة القبيلة ، المتوافقة معها .

ومعنى هذا أن شعر الصعاليك تتنازعه نزعتان : نزعة فردية ممعنة فى إحساسها بالفردية ، ونزعة جماعية ممعنة فى إحساسها بالجماعة ، ولكنها الجماعة الثائرة على الشخصية القبلية ، المتمردة عليها ، وكلتا النزعتين تعبران تعبيراً قوياً عن فقدان « التوافق الاجتماعى » مع المجتمع القبلى . والشعراء الصعاليك — فى كلتا الحالين — لا سيطرة للقبيلة عليهم ، ولا ظل للشخصية القبلية فى شعرهم ؛ فكما تحللوا من هذه الشخصية فى حياتهم الاجتماعية تحللوا منها أيضاً فى حياتهم الفنية ، وأصبحوا شخصيات فنية « شاذة » فى الشعر الجاهلى ، كما كانوا شخصيات اجتماعية « شاذة » فى المجتمع الجاهلى . وهذا « الشذوذ » هو العامل المشترك بين شخصياتهم الفردية وشخصياتهم الجماعية ؛ حتى ليصح أن نطلق عليهم « أصحاب المذهب الشاذّ فى الشعر الجاهلى » .

* * *

وإلى جانب هذه الطوائف الأربع من شعراء العصر الجاهلى ، أو — بعبارة أخرى — هذه المذاهب الفنية الأربعة ، كانت هناك طائفة أخيرة من الشعراء المتكسبين الذين اتخذوا من الشعر « حرفة » يتكسبون بها ، ووسيلة من وسائل العيش تُدرّ عليهم المال والعطاء من أمثال الأعشى والنابغة وزهير وحسان فى مدائحهم التى كانوا يتوجهون بها إلى الغساسنة والمناذرة، وإلى سادة القبائل وأشرافها ، أو إلى من يتوسمون فيه البذل والعطاء ، ولكن هؤلاء الشعراء لم يكونوا يصدرون فى مدائحهم عن الشخصية القبلية أو الشخصية الفردية ، وإنما كانوا يصدرون فيها عن شخصيات ممدوحيهم ؛ ومن هنا لم يكن غريباً أن ينكر عليهم مجتمعهم هذه الوسيلة من وسائل التكسب بالشعر ، وأن يرى فيها غضاضة غير مقبولة ، ومن هنا أيضاً لا يكون غريباً إذا لم نقف عندهم فى هذا الحديث الذى يتناول « الشعر الجاهلى بين القبلية والفردية » .



مصر
المعرفة_المصرية
العدد رقم 4
1 أبريل 1932

الشعر الجاهلى

تأثيره ومنزلة رجاله

بقلم الاستاذ السباعى السباعى بيومى

المدرس بدار العـلوم

لقد كان للشعر الجاهلى فى العرب تأثير ما أبلغه من تأثير ، ولرجاله بينهم مكانة ما أرفعها من مكانة ، ذلك أنهم كانوا ذوى فطر سليمة ، ونفوس حساسة ، وكان الشعر طبيعـة فيهم ، تمتزج منهم بالدم واللحم ، لا يزالون يقولونه ، ويستوحون سماءه ، فينقادون لخياله ، ويخضعون لأحكامه .

وكان للشعراء عليهم نفوذ وسلطان ، لا يقل شأناً عن نفوذ الصحف السيارة الآن على الأفراد والجماعات ؛ فـكانت كل قبيلة تغتبط بكثرة شعرائها ، وتتخير من بينهم أقوامهم حجة ، وأبلغهم قولا ، ليكون المشيد بمحاسنها ومفاخرها، الذاب عن أحسابها وأعراضها. ولقد أثر فيما أثر أن القبيلة كانت إذا نبغ فيها شاعر ، أتت القبائل الأخرى لتهنئتها ، فصنعت الأطعمة، ومدت الموائد ، وتباشر الرجال والولدان ، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعن فى الأعراس.

ولشدة ما كان للشعر من تأثير ، جاوز فيه المنطق ، وتعـدى المعقول ، نسبته العرب إلى الجن ، وسمت الشعراء بالساحرين ، قال رؤبة :

لقد خشيت أن تـكون ساحرا   راوية مراً ومراً شاعرا

ففى كل باب من أبوابه ، كان يبلغ الشاعر ما لا يبلغ غيره : إذا نسب رقق القلوب القاسية، واستنزل العصم العاصية ، وإذا وصف أراك ما لم تر، كأنه المرئى ، وقد يكون تمثيلا لا يستند إلا إلى الخيـال والتصوير ، وإذا رثى أثار الشجون ، وحرك مكامن الذكريات ، فاذا ما فخر بالحماسة والاستبسال ــ وهذا أكثر ما يكون ــ حبب إلى الجبناء القتال ، وأرخص الموت على مغلى الحياة . قال معاوية بن أبى سفيان : اجعلوا الشعر أكبر همكم ، وأكثر آدابكم ، فلقد رأيتنى ليلة الهرير بصفين ، وقد أتيت بفرس أغبر محجل ، بعيـد البطن من الأرض، وأنا أريد الهرب لشدة البلوى ، فما حملنى على الاقامة إلا أبيات عمرو بن الأطنابة :

أبت لى همتى وأبى بلائى   وأخذى الحمـد بالثمن الربيح
وإقحامى على المـكروه نفسى   وضربى هامة البطل المشيح

وقولى كلما جشأت وجاشت ... مكانك تحمدى أو تستريحى
لأدفع عن مآثر صالحات ... وأحمى بعد عر عرض صحيح

وابن الاطنابة من شعراء الخزرج الجاهليين.

أما شعراء المديح والهجاء ، فقد كانوا شقاء أقوامهم،وسموم أعدائهم ، لا يزالون لقبائلهم يحمون سلطانها ، ويرفعون بنيانها ، فيذبون عن حياضها ، ويدافعون عن وردها . وأمر احتماء القبائل بشعرائها كثير الحوادث ، مروى الأخبار ، فلا حاجة إلى الخوض فيه ، ولكن الذى نريده أقوى حجة فى تأثير الشعر: أن الشاعر كان إذا تعرض لقبيلة بهجاء ، وفيها من الشعراء من يخشى لسانه ، ويتقى هجوه ، لم يك أمام قبيلته ـ فى دفع ما تحذر ـ إلا حمله إلى من هجاهم متبرئة منه ، مسلمة فيه،وهذا ما حدث حين هجا عبد الله بن الزبعرى السهمى بن قصى ، فقد حمله السهميون إلى عتبة بن ربيعة خوف هجاء الزبير بن عبد المطلب ، وكان شاعراً شديد العارضة قذع الهجاء ، فلما وصل عبد الله إليهم أطلقه حمزة بن عبد المطلب وكساه ، فقال عبد الله غير مستنكر ما فعلت عشيرته :

لعمرك ما جاءت بنكر عشيرتى ... وإن صالحت إخوانها لا ألومها
فان قصياً أهل مجد وعزة ... وأهل فعال لا يرام قديمها

وكان الزبير غائباً بالطائف ، فلما حضر مكة وعلم الخبر قال :

فلولا نحن لم يلبس رجال ... ثياب أعزة حتى يموتوا
ثيابهم سمال أو طمار ... بها ودك كما دسم الحميت
ولكنا خلقنا إذ خلقنا ... لنا الحبرات والمسك الفتيت

وكان الشاعر إذا رضى لنفسه أن يتجاوز بمدحه وهجائه قبيلته وأعداءها ، تطلعت إليه القبائل الأخرى ، فأخذت تقربه رجاء مدحه فيها وهجائه لناظريها ، كما كان من الحطيئة ، وقد استضافه الزبرقان بن بدر من بنى بهدلة ، وقصرت امرأته فى إكرامه وهو غائب ، فأخذه بغيض بن عامر من آل لأى بن شماس ، وبالغ فى إكرامه مراغماً للزبرقان ، فكان خير ما قال الحطيئة من شعر فى هذين الحيين هجاء ومدحا ، قال يهجو ويمدح فى ان ، والقبيلان ابنا أخوين :

ولما أن أتيتكم أبيتم ... وشر مواطن الحسب الاباء
ولما أن أتيتهم حبونى ... وفيكم كان لو شئتم حباء
ولما أن مدحت القوم قلتم: ... هجوت،وهل يحل لى الهجاء ؟
فلم أشتم لكم حسباً،ولكن ... حدوت بحيث يستمع الحداء
فأبقوا ـ لا أبا لكم ـ عليهم ... فان ملامة المولى شقاء

وإن أباهم الأدنى أبوكم وإن صدورهم منكم براء

ولولا أن هذه الحادثة فى خضرمة الحطيئة ، لأتينا من أشعاره فيها بالكثير .

هذا إلى أن التحاسد على الشعراء لم يك قاصراً على القبائل ، بل تعداها إلى الملوك ؛ وهذا النعمان بن المنذر ملك الحيرة ، تبصر كيف كان اجتذابه للنابغة يمدحه ويمدح آل بيته ، وكيف حسده عليه الغساسنة ملوك الشام ، فأعظموا حباءه حتى مدحهم، ثم كيف كان غضب النعمان عليه لهذا الانحراف غضباً سارت باعتذارات النابغة من أجله الأمثال ، ومع هذا لم ينل من النعمان رضاً ، لأن الشركة فى هذا الباب بين متناظرين ليست مما يطاق ، ولو أردنا لهذا ضرب الأمثال لكان ديوان النابغة جله نماذج لما تقول .

ومن غريب تأثير الشعر إذ ذاك ، أن الشاعر كان إذا وصم سيداً بهجاء لم يجد من يغسل عنه ذلك إلا هذا الشاعر نفسه . ذكروا أن بشر بن أبى خازم الأسدى حمل على هجاء أوس ابن حارثة بن لأم الطائى فهجاه بأشعار كثيرة ، منها قوله :

الا أبلغ بنى لأم رسولا فبئس محل راحلة الغريب
إذا عقدوا لجار أخفروه كما غر الرشاء من الذنوب
وما أوس ولو سودتموه بمخشى العرام ولا أريب
أتوعدنى بقومك يا ابن سعدى وذلك من ملمات الخطوب
وحولى من بنى أسد عديد مئين بين شبان وشيب
إذا ما شمرت حرب سمونا سمو البزل فى العطن الرحيب

والقصيدة طويلة ، ثم وقع بشر أسيراً عند بنى نبهان من طيء ، فاشتراه أوس بمائتى بعير ، ولما أخذه قال له : هجوتنى ظالما ، فاختر بين قطع لسانك وحبسك فى سرب حتى تموت ، وبين قطع يديك ورجليك وتخلية سبيلك ؛ هكذا ذكر الرواة ، ولكن رأيى : أن استقامة القول تقتضى قرن التخلية بقطع اللسان ، حيث لا خوف منها ، وجعل الحبس مع تقطيع اليدين والرجلين حتى لا يقول ؛ فسمعت أمه ــ وهى سعدى بنت حصن من سادات طيء ــ قول ابنها هذا لبشر ، فقالت له : يا بنى ، لقد مات أبوك فرجوتك لقومك عامة ، فأصبحت والله لا أرجوك لنفسك خاصة ، أذعت أنك قاطع رجلا هجاك ، فمن يمحو إذن ما قال فيك ؟ قال : فما أصنع به ؟ قالت : تكسوه حلتك ، وتحمله على راحلتك ، وتأمر له بمائة ناقة حتى يغسل مديحه هجاءه ، ففعل ، فامتدحه بشر فأكثر . قال أبو محمد الأخفش : «مدح بشر أوساً وأهل بيته مكان كل قصيدة هجاهم بها قصيدة ، وكان هجاهم بخمس فمدحهم بخمس » ، فمن مدائحه فيه قوله من قصيدة (والخطاب للناقة) :

إلى أوس بن حارثة بن لأم لربك فاعملى إن لم تخافى

فما صدع بحبة أو بشرج | على زلق زوالق ذى كهاف
تزل اللقوة الشغواء عنهـا | مخالبها كأطراف الأشافى
بأحرز موئلا من جار أوس | إذا ما ضيم جـيران الضعاف
وما ليث بعثر فى غريف | تغنيه البعوض على الطناف
مغب ما يزال على أكيل | يناغى الشمس ليس بذى عطاف
بأبأس سورة بالقرن منه | إذا دعيت نزال لدى النعاف
وما أوس بن حارثة بن لأم | بغمر فى الأمور ولا مضاف

ومن ذلك ما كان من حسان بن ثابت فى بنى عبد المدان ، إذ هجاهم ببسطة أجسامهم وكانوا يفخرون بها ، فقال :

لا بأس بالقوم من طول ومن غلظ | جسم البغـال وأحلام العصافير

فلم يزالوا يخجلون من أنفسهم حتى محا ذلك عنهم بقوله :

وقد كنا نقول إذا التقينا | بذى جسم يعـد وذى بيان
كأنك أيها المعطى لسـاناً | وجسماً من بنى عبـد المدان

وأغرب مما تقدم فى تأثير الشعر ، أن الشاعر كان إذا تعرض لنابه أنزله من ذروته ، وإذا مدح خاملا رفعه من وهدته . فمن قضى الشعر على مكانتهم ، الربيع بن زياد،وكان من خواص النعمان ، لا يزال ينادمه ويؤاكله ، حتى إذا ما سمع فيه أرجوزة لبيد :

« مهلاً أبيت اللعن لا تأكل معه »

وفيها إقذاع أعرض عنه؛فقال الربيع: أبيت اللعن أيها الملك كذب الغلام،وأخذ فى الاعتذار فلم يصغ النعمان إليه ، وقال :

قد قيل ما قيل إن صدقاً وإن كذباً | فما اعتذارك من قول إذا قيلا ؟

ثم حجبه ، فسقطت منزلته . وممن رفعهم ـ بعد خمول ـ المحلق الكلابى ، وكان مملقاً كثير البنات ، قد رغب عن مصاهرته الأزواج ، فأشارت عليـه امرأته أن يضيف الأعشى وهو قادم إلى الموسم ، فيكرمه بما يملك ليقول فيـه قولا تتزوج منه بناته ، وتحسن حاله ، ففعل ولما أصبح الأعشى بعكاظ ، أنشد قافيته المشهورة التى يقول فيها فيما نحن بصدده :

نفى الذم عن رهط المحلق جفنة | كجابية الشيخ العراقى تفهق
ترى القوم فيها شارعين وبينهم | مع القوم ولدان من النسل دردق
لعمرى لقد لاحت عيون كثيرة | إلى ضوء نار باليفاع تحرق
تشب لمقرورين يصطليانها | وبات على النار الندى والمحلق
رضيعى لبان ثدى أم تحالفا | بأسحم داج عوض لا تتفرق

ترى الجود يجرى ظاهراً فوق وجهه ... كما زان متن الهندوانى رونق

فما أتم القصيدة إلا والناس يتسللون إلى المحلق ، يهنئونه ويخطبون إليـه بناته ، فلم تمس واحدة منهن إلا فى عصمة رجل بين الفضل على أبيها ، وهذا من التأثير السحرى للشعر .

بل لقد بلغ من تأثيره أنه كان ببيت واحد يجعل مفخرة القبيلة مسبة ، ومسبتها مفخرة . حدثوا أن بنى العجلان كانوا يفخرون بهذا الاسم لأبيهم ، لما روى من أنه لقب به ، لتعجيله قرى الأضياف ، فلما هجاهم النجاشى بأبياته التى يقول فيها :

وما سمى العجلان إلا لقولهم ... خذ القعب واحلب أيها العبد واعجل

صاروا يستحيون منه . وعلى غير هذا كان بنو أنف الناقة ، يخجلون من هذا اللقب ويتجاوزونه فى نسبهم ، حتى قال الحطيئة :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ... ومن يسوى بأنف الناقة الذنبا ؟

فصاروا يتطاولون به ويمدون أصواتهم فيه بجهارة .

***

فالشعر فى تأثيره كان كما قيل فيه :

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة ... ويقضى بما يقضى به وهو ظالم

وقديماً تنافر عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة إلى هرم بن قطبة ، فسوى فى الحكم بينهما ، ولكن الأعشى قال :

علقم ما أنت إلى عامر ... الناقض الأوتار والواتر

إن تسد الحوص فلم تعدهم ... وعامر ساد بنى عامر

إلى آخر ما قال ، فنفر الناس عامراً بهذا الشعر ، ولم يأبهوا إلى ما كان من تسوية الحكم بينهما .

***

هذا بعض ما كان للشعر من تأثير فى العهد الجاهلى ؛ ومنه كان الشعراء ذوى منزلة ترجى وترغب ، كما تخاف وترهب ، فلا يزالون يستخدمون فى الوعيد والاغراء ، ويستعان بهم فى الاستعطاف والاستشفاع ؛ فقد أغرى أوس بن حجر النعمان بن المنذر على بنى حنيفة فنكل بهم ، واستشفع علقمة الفحل الحارث الغسانى فى أخيه شاس وتسعين أسيراً معه من تميم فأطلقهم له جميعا ، وكذلك كان شأنه وأشد بعد الاسلام ، ولكن ليس هنا مجال القول فيه . م؟

السباعى السباعى بيومى
المدرس بدار العلوم

الشعر الجاهلي

طبيعته وفنـــــونه

للاستاذ السباعي السباعي بيومي
المدرس بدار العلوم العليا

نرانا مضطرين قبل التكلم فى طبيعة الشعر الجاهلي وفنونه ، أن نسوق القول عاماً فى طبائع الشعر القديم كله ، حتى نرجع الشعر المذكور إلى الطبيعة التى تلائمه وإليها ينتمى .

فان من الشعر : ما هو قصصي ، ينصرف إلى القصة فيذكر الحروب وأبطالها ؛ مازجاً بذلك مناداة الآلهة واستيحاءها ، فهو فى معناه شعر اجتماعى ، تفنى فيه شخصية الشاعر إلى حيث لا يراها الانسان ، ثم هو فى لفظه طويل بالغ فى الطول ، تضم القصيدة الواحدة منه الآلاف من الأبيات ؛ ولكنها لا تتقيد بلون واحد من الوزن، وكثيراً ما يعتمد فى إنشادها على الموسيقى ؛ وهذا النوع يلائم كل أمة فى فطرتها الأولى ، إذا تضامت برابطة اجتماعية تصل بين أفرادها فى الدفاع والاغارة ، وأخرى دينية توحد بينهم فى العقيدة ، على تعدد آلهتهم ومعبوداتهم ، كأمة اليونان فى القرنين العاشر والتاسع قبل الميلاد .

ومنه ما هو تمثيلي يعتمد على الحوار المصحوب بالحركة والعمل ، والصادر عن كثير من الأشخاص ،دون اشتماله على أمثال سأل وأجاب ، أو قال وقالت ؛ نترى المتحاورين فيه يتحدثون وهم يغدون ويروحون ؛ ويأتون من الأعمال ما يستلزمه هذا الحوار ، معتمدين فى ذلك على ما هنالك من :غناء ، وموسيقى ، ورقص ، وهو فى موضوعه أوسع دائرة من القصص ، لأن القصة فيه غير قاصرة على الأبطال والحروب ، ولا مقيدة باستيحاء الآلهة ومناجاتها، وظهوره فى كل أمة نتيجة لرقى عقلى كبير ، وحياة ديمقراطية صحيحة، كأمة اليونان منذ القرن الخامس قبل الميلاد .

ومنه ماهو غنائى يخرج عن الدائرة الاجتماعية للقصص والتمثيل ، إلى شخصية الفرد أولا ، وقبل كل شيء ، فلا يزال يصور نفسيته وما يتصل بها من وجدان وميل ؛ ولا يزال صاحبه يفنى نفسه بحبه وبغضه ولذته وألمه ، وهو نتيجة لرقى الشخصية الفردية ، وتحررها من قيود الاجتماع المسيطرة على الأفراد من غير رأى لهم ، ومن شوائب العقيدة المشركة للآلهة فى كل أعمالهم ، ولذلك كان المرحلة الوسطى لأخويه فى الأمم التى وجدت بها

المراحل الثلاث ، فقد ظهر فى أمة اليونان هذه ، فى القرنين السابع والسادس قبل الميلاد .

فأنواع الشعر ثلاثة ، ونحن إذا عرضنا لأسبابها ومميزاتها نطبقها على العرب فى جاهليتها ، لانجدها تهيأت إلا للشعر الغنائى فحسب ؛ نعم كان لها شعر ذو ذكر قوى لأبطالها ، ووصف معرف بحروبها؛ ولكنه لم ينهض أويسمى قصصيا ؛ لأنها قالته غير مطيلة فيه ،ودون أن تنسى شخصيتها أو تستوحى آلهتها ، وكان لها حوار يظهر فى القصيدة بين عاشقين ،أو متخاصمين ! ولكنه لم ينهض كذلك أن يسمى تمثيليا ؛ لأن الحوار فيه على ضيق دائرته وقلته ،لم يتجرد من: قلت وقالت ، ولم يصحب من الممارين بالحركة والعمل، كما لم يعتمد على ما اعتمد عليه التمثيل من رقص وموسيقى وغناء .

وإذن : الشعر الجاهلى غناء كله من طبيعته وبيئته ؛ وبقى كذلك بعد الجاهلية عن محاكاة وتقليد،وليس يضير العرب من ذلك ضير، لأن شاعرية الأمة لاتقاس بأنواع الشعر، بل بالدرجة التى بلغت إنتاجا وجودة، فى النوع الذى تهيأت له ؛ والأمة العربية قد بلغت فى الشعر الغنائى مبلغا لم تشاركها فيه أمة أخرى، فقد قالته فى كل عصورها، فجاء فى عمومه معبرا عن الجمال الفنى المطلق ، الذى تنشده الأنسانية كلها ؛ وليكون صلة بين شعوبها وأجناسها على اختلاف بيئتها وعصورها ، كما جاء فى خصوصه مرآة تمثل أصدق تمثيل: شخصية الشعراء والبيئات ، وحياة الأفراد والجماعات ، حتى أنه ليعد من أصدق مصادر التاريخ ، على اختلاف الأمكنة والعصور ، وحسبه أن أدى رسالته بقوة فى هاتين الناحيتين ، فليس بعد ذلك للشعر منال .

هذه طبيعة الشعر الجاهلى، فاذا قلنا فنونه ، فانما نقصد إلى الفنون الداخلة فى هذه الطبيعة ، من نسيب وفخر ، ورثاء ومدح، وهجاء ووصف ؛ لا أى نوع من النوعين الآخرين ؛ وهذه الأبواب الستة هى أهم فنونه ؛ وما عداها راجع إليها ،وهاهى كلمة موجزة عن كل :

النسيب : يرادفه التشبيب والتغزل ، وكلها راجعة إلى المرأة فى وصفها حسا ومعنى ، وإظهار الميل إليها ،والكلف بحبها ، مع مايتبع ذلك من التألم لفراقها ، والتشوق إلى قربها ، ونحو هذا مما يدل على شدة الصبابة ، وإفراط الوجد ، وتصورها فى كل ذى صلة بها ، أومشابه لها من: الديار والآثار ، والنبات والحيوان ، والرياح والبروق ، وقد شغل النسيب فى الجاهلية مكانا عليا من الشعر ، ولا يبعد أن يكون أقدم فنونه ، لتقدم علاقة الرجل بالمرأة ، ولأن حياة البداوة تجعل مشاركتها له مجسمة بارزة ، هذا إلى ما للحل والارتحال الدائبين بتقلب الفصول والأيام ، من خلق أسباب الهوى والهيام ، لما فيهما من قرب وفراق، وتواصل وبعاد ، ولذا كثر فى العرب العشاق المتيمون ، أمثال المرقش الأكبر ، وعبد الله ابن العجلان ، ومالك بن الصمصامة ، ومسافر بن أبى عمرو ، وعروة بن حزام ؛ فهؤلاء لهم أمثال وأشباه عاشوا للمرأة وفى المرأة ماتوا، فخلص لها شعرهم كما خلص لها حبهم ، على أنها

لم تعدم من غير المتيمين الكثير يقال فيها من الأشعار ، إن لم يكن فى وصفها قصداً ، تغزلا وافتتانا ، ففى مطالع القصائد عرضا ، توصلا لأغراضها وتمهيدا . وأرى أن تختص تلك المطالع باسم التشبيب ، فيكون هذا فرق ما بينه وبين التغزل والنسيب ، أما الفرق بين هذين ، فعلى تعذر حده ، يمكن أن أقول إن التغزل ما عمد فيه الشاعر إلى وصف محاسن المرأة ، مدفوعا إلى ذلك بعقيدة أو مسوقا اليه بصناعة ، والنسيب ما توجه فيه إلى ذكر الصبابة والوجد وألم الهوى والفراق ، صادرا فى ذلك عن وجدان وشعور ، لايكونان إلا للمحبين المغرمين ، ومن هنا أرى أن كلمة النسيب أنسب أختيها لأطلاقها على هذا الفن من الشعر كما حققناه .

الفخر : هو تمدح الشاعر بنفسه وقومه ، وذكر مآثرهم ومفاخرهم ، وأكثر ما تناول فى الجاهلية: تناول الشجاعة والنجدة، والبأس والقوة ، وإجارة الجار ، ومنع الحريم ، وإكرام الضيف ، وإيواء الطارقين ، وهى خير ما كانت تقدس العرب إذ ذاك من صفات ، وأكثر ما كان يظهر فى حياتهم ويتطلبه عيشهم ، وأمثل ما كان يقع الفخر إنما كان من السادة الأشراف والأبطال الفرسان ، ومن جرى مجرى هؤلاء من الصعاليك المغيرين ؛ فمن السادة : زهير بن جناب ، والحصين بن حمام ، والمهلهل بن ربيعة ، وعمرو بن كلثوم ، والأفوه الأودى ، وعبد يغوث الكهلانى ، وعامر بن الطفيل ، وأبو قيس الأوسى ، وقيس بن عاصم المنقرى ، ومن الفرسان: عنترة العبسى ، وعلقمة بن عبدة ، وحاتم الطائى ، وسلامة بن جندل ، وقيس ابن الخطيم ، والأغلب العجلى ، وعمرو بن معديكرب ، وأبو محجن الثقفى ، وزيد الخيل الطائى ؛ ومن الصعاليك المغاوير : عروة بن الورد ، وتأبط شرا ، وسليك بن السلكة ، والشنفرى .

الرثاء : هو بكاء الميت بتعديد محاسنه وصفاته ، فى ثوب من التفجع والحسرة ، والتلهف والأسى ، مع استعظام المصيبة واستبعاد الصبر ، إن كان الميت من ذوى الرياسة والأقدار ، وقد كان من عادة القدماء فيه ، أن يضربوا الأمثال بمن سلف من الأنبياء والمرسلين والأمراء والملوك ، وبما هلك من الوعول المعتصمة بقنن الجبال ، والأسود الخادرة فى ثنايا الغياض ، وحمر الوحش الضاربة فى مجاهل القفار ، وبالنسور والحيات ، ذات البأس القوى والعمر المديد ؛ وأن يخلوه دون سائر فنون الشعر من التشبيب ، الذى اعتادوا أن يفتتحوا به القصائد فى كل تلك الفنون ، وكان الرثاء فى الجاهلية ذا شأن كبير ، لما كان بها من حروب وغارات ، لاتفتأ تغتال الشجعان والأبطال ؛ وقد شارك النساء فيه الرجال أكثر مما شاركنهم فى باقى الفنون ؛ لأنهن أشجى قلوبا وأشد جزعا ، لما ركب فى طباعهن من رقة العاطفة وضعف الاحتمال ؛ ولعل أول من أكثر فيه وأطال المهلهل فى رثاء كليب أخيه ، والمراثى المشهورات كثيرات ، على أن هذا الباب قد عم وفاض ، إذ الموت شامل ، والمصيبة على تحريك النفوس بالبكاء والرثاء ذات غلبة واقتدار .

المدح : هو طريقة التنويه بفضائل الممدوح، والتعريف بصفاته إشارة بذكره ورفعا لشأنه ، سيان فى ذلك وصفه على سبيل العموم والأجمال بأمهات الفضائل، كالشجاعة والعفة ، والعدل والعقل، أو تخصيصه على سبيل التفصيل بما هو به أشبه ، وله أيسر ، كالاقدام فى الشجاع ، والرأى فى المشير ، والعدل فى السيد ، وغير ذلك من الصفات النفسية اللائقة ؛ وليس للمادح أن يتجاوزها إلى غيرها : من الحسية كالجمال، والعرضية كالغنى — إلا ممزوجة بها وفى قصد واعتدال — على هذا كان مدح العرب فى الجاهلية، ثم إن ماركب فى نفوسهم من عزة وأنفة وإباء وكرامة ، جعلهم يضيقون دائرة مدحهم ، فلم يتعدوا به لذاتهم وذوى الرياسة من عشائرهم ، حتى كان السؤال بالشعر والاستجداء بالمدح آخر عهدهم ، فظهر فيهم من تكسب به فى ترفع كزهير ، أو تنزل كالأعشى ؛ أو بين بين كالنابغة ، ولكن قلة هؤلاء على شهرتهم وبعد صيتهم لم تخرج بالمدح الجاهلى فى جملته عما رسمناه .

الهجاء : ويكون على عكس المديح ، بتجريد المهجو من الفضائل الرائعة ، والصفات المرغبة، كما يكون بوصمه بالرذائل الشائنة، والأوصاف المنفرة، وأشده ماكان بالموازنة والتفضيل، ولم يتجاوز هجاء الجاهليين القبائل إلى الأفراد ، ولا العف من القول إلى الاقذاع، إلا حيث صار الشعر آلة للتكسب عند بعض الشعراء ، فصار من الحتم عليهم أن يهجوا ليخيفوا أو ينتقموا ، وأن يخرجوا فى هجوهم من القبائل إلى الأشخاص، منتهكين بذلك ما كان مضروبا من سياج ؛ ولعل أول من عرف بذلك الأعشى ، ثم جاء بعده الحطيئة فأفرط وزاد ، حتى لم يعف عن هجاء نفسه بما لا يرضى أن يهجوه به إنسان ، وكذلك فعل مع أمه وأبيه ؛ على أن هذا لم يدنس العصر الجاهلى كله ، لأنه كان آخره ، ومقصورا على آحاد .

الوصف : معناه الكشف والاظهار ، وأبلغه ماقلب السمع بصرا ؛ والشعر إلا أقله راجع إليه ، فهو باب فى عمومه واسع النطاق ، ولكنه قصر فى عرف الأدباء على غير ما اندرج من أوصاف تحت غيره من الأبواب ، وقد طرقه الجاهليون فى كل ما شملته باديتهم ، وتناولته حاجتهم من أرض وسماء ، وأحداث جو ، وألوان نبات وحيوان يدب على الأرض ، وطير يصعد فى الهواء ؛ ولكنهم تفاضلوا فيه كما تفاضل الناس فى سائر الأشياء : فمنهم من أجاده فى كثير من الأنحاء ، وإن غلبت عليه الاجادة فى بعضها ، كامرىء القيس؛ ومنهم من قصرت إجادته على شىء دون شىء ، كابن أبى دؤاد الايادى ، وطفيل الغنوى ، والنابغة الجعدى ، فى نعت الخيل، وطرفة بن العبد ، وأوس بن حجر فى الابل ، والشماخ بن ضرار فى القسى ، والأعشى فى الخمر وهكذا ، ومن ثم عرف فريق من الشعراء باسم الشعراء الوصافين كهؤلاء ؟

السباعى السباعى بيومى
المدرس بدار العلوم

مناقشات

الشعر الجاهلي في النقد

بقلم خالد طليمات

تترتب على الناقد الادبي مسؤولية كبرى ، تجاه ذاته والمجتمع حين يقوم الاثر الادبي . فهو يقوم بذلك مظاهر مجتمعه وملابساته وتناقضاته فيكون بذلك مرشدا ، مسؤولا .

والذي يعرفه الجميع ان الثقافة العالية الراقية شيء ضروري للناقد ، كي يستطيع ان يصدر حكمه بأمانة ودقة وصواب ، ولهذا نأخذ على الناقد ان يدرس موضوعاً ما ، دون ان يحيط بجوانبه كلها ، بخفاياه العميقة . فالغالب على حكمه – الذي يتمخض عن هذه الدراسة – ان يخرج مبتوراً لاهثاً ، ينقصه التماسك والمفعولية . من هنا ، يتخذ هذا الحكم مظهرا موضوعياً في نفس الناقد هو المسؤولية امام ذاته والمجتمع . ولعل الناقد يكون مخطئاً بحق ذاته والمجتمع حين يهزأ بهذه المسؤولية كلها او بعضها [1] ، فيهدم الاثار الادبية دون ادراك تفصيلي لهذه الاثار ، ويكون بهذه الصورة غير جدير بأن نسميه ناقداً .

والغالب على الناقد في هذا العصر – وناقد هذا الشعر العربي القديم خاصة – انه انسان القى عنه منذ امد ، لعله قريب جداً ، عفويته الانسانية وتقيده التقليدي بمفاهيم لا يدري حظها من الخطأ أو الصواب فوجد نفسه امام مفاهيم وافكار وقيم جديدة براقة زاهية ، وفي حالة من الوعي المضطرب يحاول ان يتلمس الافكار والقيم التي تدعم وجوده ، وتنفي عنها بعض ذاته التقليدية او جميع هذه الذات . وقد ينجح الانسان في تمثل هذه الافكار والقيم ، بعد معاناة واستقصاء ، وجعلها خميرة وجوده ، وافكاره التي تعبر عن هذا الوجود .

فالناقد ينهل من هذه القيم والافكار او الثقافة في آخر الامر . فاذا التفت الى واقعه الماضي او الحاضر ، والقى عليه نظرة سريعة ، هاله التناقض المريع بين اعتقاده العقلي – وواقعه الحي – وحين يحاول ان يفرض اعتقاداته على هذا الواقع – دون ان يدرسه دراسة كافية – تبرز المأساة بشكل احكام مبتورة خاطئة .

والنقاد يعرضون في هذه الايام لهذا الشعر العربي القديم ، يدرسونه ويقومونه ، ويضعونه موضعه من سلم التصنيف الفني . واذا لاحظنا ان اغلب هؤلاء النقاد قد مروا بالفترة التي عرضت لها ، عرفنا ، بعفوية وسهولة قيمة الاحكام التي يصدرونها ، وسنرى صحة هذه الحقيقة في اعتراضنا على الاستاذ عبد المحسن طه بدر .

لعلي بادىء الامر اشك في ان يكون الناقد قد درس الشعر العربي كما تكون الدراسة الاستقرائية المستقصية . وقد التزمت هذا الشك بشكل مضطرب حين قرأت مقاله الاول (الشعر العربي والتجربة الانسانية) ولكنني اقطع بذلك حين اراه يقول في مقاله (الادب والتجربة) ان الشعر العربي يصدع الرأس ، والشعر الذي يكون تأثيره هكذا في العقول لا يمكن ان يدرس ويستقصى ، بدقة وتفكير .

ولعلي مؤمن بأن الناقد مثقف ثقافة غربية عظيمة ، وهو لذلك مؤمن بقيم الادب الغربي ومفاهيمه ، وهو لذلك يحاول ان يفرض هذه القيم على هذا الادب العربي ، دون ان يدرس هذا الادب دراسة وافية ، ومن هنا تنبع المأساة التي تتمثل في احكام خاطئة مبتورة تخلع عن الادب العربي القديم صفته الانسانية ، وتبرز في هيكل كلامي ... صاخب ... يصدع الرؤوس .

وانا لا ارى في اعتناقنا الآن ، للمفاهيم الادبية الحديثة امرا نكرا ، ولا ادعو مطلقاً الى نبذها بدعوى انها تنفتح عن مأساة . ولكنني انكر ان تفرض هذه المفاهيم والمقاييس النقدية على ذلك الادب او ذلك الشعر القديم .

الحياة هي التي تصنع الادب ، وكل ادب يخضع جذريا على الاقل لشروط حياتية معينة . فالأدب يستمد فعاليته الاولى من الحياة ويتمثلها ثم يفرزها بعد ذلك فعاليات مختلفة لها قيمة خاصة ، ولون خاص . ولكنها كلها تمتد من الفعالية الاجتماعية ، ولذلك يختلف الادب العربي عن الادب الفرنسي دائماً ، ولهذا السبب عينه تختلف مظاهر الادب في العصور العربية نفسها ، لان تغير الظروف الحياتية يستلزم بالضرورة تغير المفاهيم الادبية .

وهذا يعني ، طبعاً ان القيم الفكرية التي تسود عصرنا لا يمكن ان تفرض على عصور اخرى . لانها مختلفة كل الاختلاف او بعض الاختلاف. ان الشروط الحياتية التي خلقت هذه القيم الفكرية ، هي غير الشروط الحياتية التي خلقت هذه القيم الفكرية ، هي غير الشروط الحياتية التي صنعت قيما فكرية اخرى . واذن فليس من الحق في شيء ان انقد ذلك الادب القديم الذي صنعته فعالية ما ، بقيم العصر التي صنعتها فعالية الحياة الحاضرة .

والنقاد مغرمون جداً ، وكلفون جداً بأن يفرضوا على ذلك الشعر هذه القيم الحديثة . وهم يأتون بأولئك الشعراء الى هذا العصر الحديث ليحاسبوهم حساباً عسيرا ، عن خروجهم المشين عن الالتزام ، او عن تغافلهم الصريح عن واجب الشاعر .. او غير ذلك من الامور ، وليناقشوه في جد وصرامة في التزامه لمنهج يتنافى مع قيمهم الحديثة ، ومع حق الانسانية عليه .

وحين ندرك هذه الحقيقة – فعالية الادب من فعالية الحياة – نعلم بوضوح تام ان النقد انما ينبع من هذه الموضوعة ، وان المنهج النقدي ينبغي ان يخرج من هذا المبدأ . فالادب الجاهلي مثلا ينقد ، ويقيم بتجاوبه مع القيم والمفاهيم التي كانت سائدة في العصر الجاهلي نفسه ، وليس في هذا العصر . ونقدر قيمة الادب إذن حسب تجاوبه الايجابي او السلبي مع هذه القيم والمفاهيم . وانا اقول ذلك لانني اعلم ان ادبنا في مرحلته الحاضرة ، يمثل اتجاهاتنا الحياتية وقيمنا الفكرية ، وان هذا الادب يتجاوب مع هذه الاتجاهات وهذه القيم بشكل ايجابي او سلبي . واذن ينبغي ان انقده بهذه القيم نفسها ، وليس بتلك القيم الجاهلية او العباسية. ان الادب الفرنسي بلغ مرحلة من الوعي لم يبلغها الادب العربي فهو مختلف عن ادبنا كل الاختلاف ، واذن فقد اختلفت قيمة عن قيمنا ، ولا ينبغي ان ينقد هذا الادب بتلك الموضوعات الفرنسية ، او بغيرها من الموضوعات .

---

١ راجع مقالي «الشعر العربي والتجربة الانسانية» «الادب والتجربة» لعبد المحسن طه بدر .

ويحدثنا الاستاذ بدر انه اعجب بهذه البطولة الانسانية المصورة في المواطن توم بين لهوارد فاست ، اعجب بهذه الخطوط الروائية العميقة المتزنة التي تصور مرحلة من مراحل الحياة الاميركية: فيها انسانية غير زائفة تمس شغاف القلوب، ثم يلتفت الاستاذ، الى ادبنا المعاصر، فلا يرى شيئاً او لا يكاد يرى شيئاً من هذا التصوير الحي لبطولة الانسان . وهنا يقسم الاستاذ نفسه - كما ارى - بتجريده الادب عن الشروط الحياتية ووضعه معزولا عن الواقع موضع بحث ونقد : واذا اعتبرنا هذه الشروط عرفنا ان الادب الاميركي بلغ مرحلة واعية لم يبلغها الادب العربي بعد ، لا لتقصير ذاتي . فالدلائل الواقعية تكاد تقودنا الى عكس هذا ، بل لان ظروفاً خاصة قد فرضت عليه هذا التخلف او هذا التقدم البطيء .

واذا قررنا ان الادب هو الحياة خرجنا بموضوعة اخرى هي ان النقد لا ينبغي ان يتناول الادب منفصلا عن الحياة وانما ينبغي ان ينقد الاثنان ككل ، كوحدة ، وانا اذن حين انقد الادب الجاهلي لا بد لي من ان ادرك بوضوح وعمق صلته المباشرة او غير المباشرة مع الحياة الجاهلية ، وان انقده كامتداد ضحل او عميق لهذه الحياة .

يظهر بوضوح من الكلام السابق اننا لا نوافق الكاتب الكريم على طريقته في النقد ، لان تقييم الشعر يجب ان ينبسع من الظروف التي تحيط به او من القيم التي تجاوب معها ، ولا بد لي لكي افند احكام الناقد في الشعر الجاهلي ، من ان ارسم خطوطاً واضحة للعصر الجاهلي - بمظاهره جميعها . ولكنني ارى ان المجال لا يتسع لمثل هذا الامر . واذن فلنستعض عن ذلك بأن نلاحظ اشياء قليلة ، منها ان الشعب في ذلك العصر منطو على ذاته ، محصور في نطاق ضيق ، محروم من الاتصال بالامم الاخرى ، ففعاليته تقتصر على النمو الذاتي ، غير متجاوبة مع الفعاليات الاخرى للامم الاخرى . وقد كانت ثقافة الشعب نتيجة ذلك ضيقة محدودة بهذا العامل وبعوامل اخرى تنبع من طبيعة الحياة الجاهلية نفسها، حياة الخشونة والجفاف ، وحياة الصحراء في آخر الامر .

ولا بد لي حين انقد هذا الشعر الجاهلي من ان الاحظ كل هذه العوامل التي احاطت به لكي اقدر مدى تجاوبه مع الحياة : وان أعرف بوضوح تام نفسية الشعب كله ، ونفسيه الشاعر ايضاً . ولا بد من ملاحظة أمرين .

(١) ان الشعر الجاهلي لم يصلنا كاملاً ، بل ذهب منه شيء كثير .

(٢) ان الشعر الجاهلي تعرض لكثير من الدس والتشويه والنحل كما يعرف الجميع . ويخيل الي ان الناقد الكريم لم يبال مطلقاً بهذه العوامل الطبيعية في هذا الشعر ، وبالعوامل التاريخية في الشعر ذاته .

يأخذ الاستاذ بدر على الشاعر الجاهلي انه لم يتحرر تحرراً ذاتياً يستطيع معه التعبير عن مظاهر الصراع ... ونقد هذه المظاهر ، هذا التحرر الذي يسمح له بادراك الجوانب الخفية العميقة من الحياة . « فقد كان الشاعر الجاهلي منفعلا اكثر منه فاعلا » « وكانت المثل الاجتماعية تقف حائلا بين الفرد وبين اكتشافه ذاته واكتشاف ذاتية الاحياء » وهذا ما حمل الشاعر على ان يتحدث عن الاشخاص الذين يمثلون قيماً اجتماعية ، قبل ان يتحدث عن الاشخاص الذين يمثلون قيماً انسانية .

والذي يفند هذه الاحكام ملاحظاتنا السابقة عن طبيعة العصر الجاهلي والعوامل التي كونت هذه الطبيعة ، ونقول - لكي نزيد الامر وضوحاً - ان الناقد الكريم ينسى ان الشاعر الجاهلي لا يتميز ثقافياً عن غيره من الناس ، الا بأنه حفظ من الشعر الموروث قدراً لم يحظ به الآخرون .

والناقد ينسى ان نفسية الشاعر الجاهلي لا تختلف عن نفسية الاخرين ، واذن لم تكن قيمه الحياتية كلها تختلف عن قيمهم . والناقد يأخذ على الشاعر الجاهلي انه لم يتحرر ذاتياً ، ونحن نسأله بدورنا ، ما معنى التحرر الذاتي ! وكيف يكون ؟

الذي اعرفه ان التحرر يعني تكوين نفسية جديدة ، ذات مظاهر خاصة تتميز بها عن الآخرين . وبهذا يتاح لها ان تدرك الجوانب العميقة من الحياة ، وان تنقد مظاهرها . وتتكون هذه النفسية بتأثير عوامل تاتي اليها من خارج المحيط الاجتماعي للنفس . لنأخذ الفرد العربي المتحرر مثلا ، انه لا يتحرر بتأثير عوامل تأتي من مجتمعه بل بتأثير عوامل تنصب عليه من الخارج ، هي هذه القيم التي يكتشفها الفرد او تكشف له في ذات الآخرين . واذن فكيف يمكن للشاعر الجاهلي ان يتحرر هذا التحرر الذاتي وكيف يمكن له ان يعرف القيم الاخرى في امم مختلفة عن امته .

واذا كانت التجربة تعني إدراك الحياة ادراكاً حراً من تأثير المسلمات الاجتماعية ثم التعبير عن العمل من خارجه وبصورة مستقلة عنه وتكوين صورة انسانية متكاملة ، فانا اؤكد للناقد الكريم ان الشعر الجاهلي - في حدود العوامل التي ذكرناها - كان نتيجة تجربة ذاتية . والا فهل كانت عناوين للتجارب التي يعانيها الشاعر كهذه العناوين التي نقرأها في الصحف اليوم .. لقد عاش الشاعر الجاهلي في عصر الناقة والصحراء ، ولم يعش في عصر الطيارة والذرة وفي عصر الفلسفة الوجودية او المفاهيم الاشتراكية الشيوعية وغير هذه الامور . وانا اؤكد للاستاذ ان وصف الاطلال والناقة في الشعر الجاهلي ليس الا تجربة ذاتية يعبر عنها الشاعر كما تسمح له ثقافته ، وكما تسمح له ثقافة الآخرين . واؤكد له ان لامية الشنفرى ، ليست إعلاناً ولا بوق دعاية ، بل هي صورة انسانية متكاملة لرجل عاش في عصر رهيب جاف خشن ، فيها تعبير رائع عن عصر غريب ، وفيها نقد لهذا العصر ، كما ينبغي ان يكون التعبير والنقد من رجل هو اول الشعراء تقريباً .

ان شعر عنترة المعبر عن تجاربه الذاتية في المعارك والقتال ، هذا الشعر بتجاوبه الرائع مع نفسية الشاعر ونفسية المجموع ، خير من كثير من الشعر الذي نقرأه في هذه الايام ، الذي يعبر عن تجارب ضبابية . ولعله لا يعبر عن تجارب على الاطلاق . ان اي قصيدة في فلسطين مهما بلغت من القوة لا تصور لنا غير جزء ضئيل من الفاجعة لانه لا يتجاوب بشكل ايجابي مع النفس الجماعية ، وهذا الشعر الحالم الذي يصور بطولة مثالية خارقة بطولة شعبنا ، وقوته الخارقة ، هذا الشعر الذي لا يعبر عن تجربة لهو الشعر الذي يصدع الرأس والذوق .

الشاعر الجاهلي حتى في شعره القبلي يعبر عن تجربة ذاتية . وانا لا انكر مطلقاً انه كان لسان القبيلة ، وهو لسانها لانه مرتبط ذاتياً بالقبيلة كلها ، ان الشعور المشترك سابق على الشعور الفردي، ويظن ذلك بوضوح تام في مثل هذا النمط من الحياة . فالشاعر مرتبط بالشعور العام وهو حين يعبر عن التجربة التي تمر بها القبيلة ، انما يعبر عن تجربته الذاتية ايضاً ، لان التجربتين امر واحد، بل هو يعبر عن ذاته ووجهة نظره قبل ان يعبر عن ذات القبيلة ووجهة نظرها ، لان الشاعر يستقل في آخر الامر بلون ذاتي خاص يميزه عن القبيلة او عن الشعور المشترك، ولكن هذا اللون، او هذه الميزة ، شيء فرعي ، وليس جذرياً عميقاً .

ولهذه الاعتبارات عينها كان الشاعر الجاهلي منفعلاً اكثر منه فاعلا ، لا

لانه متأثر ، او مضطر بحكم مسلمات اجتماعية ، وكان منفعلا لان الشعور الفردي الناجم عن الشعور المشترك لا يمكن ان يثور عليه ، وان يؤثر به الا اذا اكتسب فعاليات خاصة تأتيه من خارج الشعور المشترك، تكسبه ميزات ذاتية، وهذا شيء لم يتيسر للشاعر الجاهلي.

واذن فالشاعر الجاهلي لم يكن لسان قبيلته فقط ، بل كان قبل كل شيء لسان ذاته ايضاً ، كان يعبر عن تجربته الخاصة ، المرتبطة جذرياً بالتجربة العامة مما يخيل الينا ان شعره صدى الشعور القبلي وليس ناجاً عن الشعور الذاتي وهذا خطأ بين .

واذا خففنا قليلا من غلوائنا في تحديد مفهوم التأثير والفعل ، ادركنا رغم كل العوامل السابقة ، ان الشاعر الجاهلي كان فاعلا ايضاً ، وان كنا نقرر انه بحكم هذه العوامل ، منفعل اكثر منه فاعلا ، ودليلنا على فعاليته وتأثيره ، هذا الاهتمام الكبير الذي يبديه الشعب الجاهلي نحو الشعر ونحو الشاعر بالذات ، واذا تصورنا هذا الاهتمام الشديد بصورة واضحة ، ادركنا مدى فعالية الشاعر في شعبه وتأثيره فيه . ونحن نقرأ – على سبيل المثال – شاعراً اكتسب فردية خاصة . وتميز بعض الشيء عن الشعور العام، وذلك بنتيجة نمو ذاتي دافق وتأثير خارجي بسيط . هذا الشاعر هو زهير ، الذي عبر عن تجربته الذاتية التي مر بها وهي الحرب ، لقد تميزت نفسية زهير عن النفسية العامة التي عاصرته في تلك التجربة . ولا شك انه اثر بقومه تأثيراً كبيراً بقصائده التي تصف الحرب اي تعبر عن تجربة زهير .

والوصف الحسي لم يكن الا نتيجة تجربة ذاتية يعانيها الشاعر ، ونحن ننكر عليه هذا الوصف الغريب المرأة والذي لا نعرفه في هذه الايام ، بل لعلنا نعرفه ، ولكن نظرة الشاعر الجاهلي الى المرأة لم تكن غريبة لديه قط ولا منكرة بل كان يراها طبيعية جداً ، ولعل اختلاف نظرة شعراء الجاهلية الى المرأة تدلنا على ان الشاعر الجاهلي كان يعبر عن تجربته الذاتية الخاصة . ولم يكن هذا الوصف الحي نتيجة للتقيد بمسلمة اجتماعية كما يقول الاستاذ : فحين نقرأ شعراً في احترام المرأة ، ثم نقرأ شعراً في الوصف الحسي ، فهذا دليل على ان هذا الشعر نتيجة تجربة ... وتجربة عارمة بالشعور ... واذا كان هذا الوصف الحسي يثير استنكارنا في هذه الايام لاعتبارات حضارية ، فان هذا الامر بالنسبة للشاعر الجاهلي طبيعي جداً ، نظرته الى المرأة لم تكن لتختلف عن نظرته الى الناقة . كانت جسداً فقط وليست روحاً ، هكذا كان يراها وهكذا كان يعبر عنها ، واذا اردنا منه نحن الآن الثورة على هذا الوضع ، فهذا شيء لم يكن بامكانه ، لانه لم يعرف شيئا عن حقوق المرأة والانسانية والمساواة .

***

وبعد ، فانا ارى أني لم أقل كل ما اريد ، فلا يزال هناك مراحل طويلة وكثيفة من الشعر العربي ، لم اعرض لها ، ولكني أطلت على نفسي وعلى القراء . وأترك هذه المهمة لوقت آخر ولكتاب آخرين ، ولن انسى بعد ذلك ان اسجل اعجابي ببحث الاستاذ(عبد المحسن طه بدر) وتقديري لجهوده ، واذا كان في نظري لا يخلو من خطأ، فاني من ناحية ثانية اعتقد ان الخطأ دائما طريق الصواب .

حمص

خالد طليات

الى الاستاذين العيسمي وبدر

بقلم عبد اللطيف شرارة

لم اكن اقصد « اللوم » ولا خطر ببالي شيء من هذا ، حين توجهت للاستاذ شبلي العيسمي بسؤالي عما دعاه الى الكتابة في موضوع الوحدة ، او الاتحاد العربي ، وهو يقرر سلفاً ان بحثه لا يزال يفتقر إلى جانب من الدقة والتركيز ! وانما كنت اتساءل ، في شيء من الحيرة ، وانا اخاطبه ، عن سر موقفه ، وهو الذي ادرك ما فيه من اضطراب ، قبل اي ناقد وأي قارىء ، إذ قلت : « إنه سبقنا جميعاً الى تقديم الرأي الصائب فيه ».

انا الآن اعتقد ان اخلاص الاستاذ العيسمي لفكرته ، هو الذي حمله على تجاوز معرفته ، وخاض في حديث الوحدة والاتحاد ، رغم ما فيه من دقة واشواك .

بيد اني اؤمن ان الاخلاص وحده ، وإن كان مبرراً عظيماً لكل عامل ، او مفكر ، لا يكفي على عظمته وسموه، لوضع امثال هذه القضايا في موضعها الصحيح ، وتناولها بتوفيق ونجاح .

واذا كان لي ان اجيب الاستاذ العيسمي إلى « طلبه » بالمزيد من الكتابة حول الموضوع ، فعذري اليه عن السكوت ، هو إعتقادي ان قضية الوحدة العربية ، او الاتحاد العربي « مشكلة سياسية » في الدرجة الاولى ، ولا سبيل الى الخوض فيها نظرياً ، وإنما يمكن « العمل » من أجلها ، على مستوى عال ، وفي محيط الحياة الدولية ، اكثر مما يصح بحثها كمشكلة فلسفية او ادبية او علمية .

ثم إن العمل السياسي في هذا الموضوع منوط بالتربية ، والتوجيه ، والتنظيم ، وتنسيق الجهود الداخلية في إطار كل دولة عربية ، اكثر مما هو منوط بالخطابات والمقالات والقصائد الرنانة وهذا ما يفصح عنه بشكل آخر كلام الاستاذ العيسمي نفسه حيث يقول :« إن الحاجة ماسة الى جيل عربي ، جديد ، منظم ، يتوفر فيه الوعي والايمان والشعور بالمسؤولية ، جيل يثق بنفسه ، ويؤمن بقدرة امته على التحرر ... »

يجب اولاً ان تسد هذه « الحاجة الماسة » ، ان يوجد هذا « الجيل العربي الجديد الواعي المؤمن » ليصبح التفكير في اشكال الوحدة المنشودة او الاتحاد الذي تطمئن اليه شعوب الدول العربية، وتسير نحوه حكوماتها بخطى صحيحة ، مستقيمة ، ثابتة . ومتى وجد اهتدى الى اشياء لا نستطيع ان نرسم لها الآن شكلا ولا حدا. اما واوضاعنا السياسية العامة كما يعرف الاستاذ العيسمي ، فالبحث في هذا الموضوع ، سابق لاوانه ، والعمل من اجله – كما حددته منذ هنيهة – اجدى وافضل .

ألا يوافقني الاستاذ على ذلك ؟ ألا يجد اني متفق معه في جوهر الموضوع ؟

وانتقل إلى محاورة الاستاذ عبد المحسن طه بدر حول مقالته « الشعر والتجربة الانسانية » . فاراه « مغاضباً » يحز في نفسه ان يجدني اقدم « نقداً يعتمد على القراءة السريعة الخاطفة » واني « لا افهم ما يقصده بالتجربة الانسانية » !

لا أدري كيف اقنعه اني قرأت مقالته بروية وامعان وتنبه – لا للمراء ! – قرأتها بجد قبل ان أنقدها ، فقد وجدت « الآداب » قراءها

العراق

المورد

العدد رقم 1

1 أبريل 1990

الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري ـ لورد نظرة جديدة

دراسة

د. عادل سليمان جمال

جامعة أريزونا

نظرية باري ـ لُورْد عن الشعر المَرْوِيّ

في خلال الثلاثين عاما الماضية استطاع الأستاذان مِلْمان بارِي وألبرت لُورْد أن يهتديا إلى الأساليب الفنية (Techniques) للشعر المَرْوِيّ التي يستخدمها الشاعر الراوي في نظم الأشعار. بدأ بارِي أولا [1] بتطبيق فكرة الـ formula ـ وهي مجموعة من الكلمات تُستخدَم في بحر مُعَيّن لتُعطِي معنىً محددا ـ على شعر هوميروس وانتَهىٰ إلى ان هوميروس كان شاعرا راويا. ولَمّا لاقى رأيه هذا قبولا من المهتمين بالدارسات الأدبية، اتجه إلى دراسة شعر ملحمي مرويّ معاصر، وهو الذي تناقله المنشدون الأميون في يوغوسلافِيا وأضافوا إليه. وكان بـاري يأمـل بدراسـة هذا الشعر الحيّ أن يستكشف الأسلوب الذي يتبعه المنشد في نظمه للشعر. فقام هو ولُوْرد بتسجيل هذا الشعر على آلات تسجيل، وعكفا على دراسته وتحليله، وضمّنا مـا انتهيا إليـه في كتابهـا المشهـور «المُنْشِدون القُصّـاص»[2]. وتتلخص نظريتهـا في أن الشعر المروي مُباين للشعر المكتوب متميّز عنه. فالشاعر الكاتب ـ في أي عصر عاش وفي أي حضارة نشأ ـ يُديم النظر في معانيه ويتعهد بالصقل ألفاظه قبل ان يُخرج شعره للناس، وهو يفعل ذلك في غيبة عن قارئيه وبعيدا عن سامعيه. أما الشاعر الراوي فعلىٰ نقيض ذلك، فهو ينظم الأشعار خلال إلقائه، أي يرتجل (imporovise) دون إعداد سابق، ويتم ذلك في سرعة ومهارة حتى لاينصرف عنه جمهور السامعين. ويُسْعِده على إنجاز هذا العمل اعتماده على مَخْزُون هائل من كلمات معيّنة وعبارات محددة (formulas) يؤلّف بينها في سرعة البرق، جـاعلا منهـا أبياتـا من الشعر، فالوحدة اللغوية عنده إذن ليست مطلَقَ الكلمات، وإنما هي هذه الكلمات المعينة والعبارات المحدَّدة (formulas). وهذه الكلمات والعبارات قد زِيد فيها وعُدِّلَت، ونُقِّحت وأُحكِمت خلال قرون من استعمال متّصل لم ينقطع، ومحاولة دَءُوب لم تَفتر حتى تهيّأت منها مجموعة ضخمة تزوّد الشاعر الراوي بمَدَد غير محدود.

هذه النظرية قد طُبِّقت بنجاح على الآداب القديمة وآداب العصور الوسطى. فوجد المؤلفان أن الأشعار التي تتكرر فيها كثيرا كلماتٌ بأعيانها وعباراتٌ بذاتها هي أشعار مرتَجلة (Orally Composed)، بينما الأشعار التي ينعدم فيها مثل هذا التكرار أو يكاد هي أشعار مكتوبة، وبمعنى آخر فأن الشعر المرويّ يعتمد على هذه الكلمات والعبارات الثابتة، في حين أن الشعر المكتوب لايستند إلى ذلك أصلا. وليس للشعر الذي يُحَفَظ شِفاها نصٌ ثابت محدَّد، حتى يُدوَّن، أما قبل ذلك فمضمونه يتنقل من فم إلى

فم، وفي كل مرة يُرْوَى يدخله تغييرٌ وتبديل ويطرأ عليه زيادةٌ ونقصان، بل قد يُصاغ كله صياغة جديدة من أوله إلى آخره. فالشاعر الراوي إذن يخلق مادته خَلْقا جديدا عند كل إنشاد، لايعتمد على ما حَفِظه لفُحُول المنشدين. بل لا يستعين بما نَظَمه هو في مرات سابقة، ومن ثم فَمَحْفُوظ الشاعر يجب أن يُستبعَدَ كلية عند النظر في كيفية نظمه للشعر. فإن كان ذلك كذلك، فما هو الأسلوب الفني (Technique) الذي يصطنعه الشاعر الراوي في تأليف الشعر؟.

جواب ذلك أنه يعتمد على امتلاك ناصية عدد هائل من المعاني والأفكار والمواقف وأسماء الأعلام، ومخزون لاينْفَد من كلمات معينة وعبارات محددة (formulas).

ويبدأ الشاعر الناشئ بالاستعانة بذلك كله حتى تزداد خِبْرته وتستوي مَلَكته، ويستتبع ذلك أن فُحُول الشعراء يكونون أكثر مهارة وأمْكَنَ فناً من الشعراء الشُّبان مع أن الفريقين جميعا يستمدّان من مَعِين واحد.

ولما كان المنشد يعتمد على مادة يتداولها غيرهُ من شعراء عصره، انتهت إليهم جميعا من أجيالهم السابقة كان لِزاما أن تكون لغته شعريةً متخصصة يغلب عليها الجُمود والسَّطحية، تخلُو من اللهجات، وتفهمها الجماعات التي تُظلّها ثقافةٌ واحدة، دون اعتبار للمكان الذي تقيم فيه أو القبيلة التي تنتمي إليها. ولما كانت هذه اللغة الشعرية تَتكوّن أساسا من كلمات محدَّدة وعبارات ثابتة (formulas) موروثة تُستعمَل في إطار بحُور معينة، أدّى ذلك إلى أن تكون أشدَّ محافظة من لغة الحديث المحليّة التي تعيش معها جنبا إلى جنب. وقد تتسرب بعض اللهجات المحلّية إلى اللغة الشعرية إذا لاءم إيقاعُها بحرا ما، وتصبح جزءا منها بالرغم من أن هذه اللهجة قد تختفي تماما ويتوقّف استعمالُها كلغة للتخاطب، ومن ثم فاللغة الشعرية تضمّ كلمات قديمة (archaism)، يُسْتَغْلَق فَهْمُها حتى على المنشد وسامعيه.

هذه هي خلاصة نظرية باري ـ لُورْد عن الشعر المروي، بذل صاحباها جهدا شاقا لإثباتها، متخذَيْن من الشعراء الغنائيين في يوغوسلافيا مجالا لبحثهما

وقد أفاد مؤرخو الأدب من هذه النظرية وطبقوها على أشعار أمم مختلفة بنجاح كبير، كالشعر الأنجلو ـ ساكسوني[٢]، والشعر الانجليزي[١]، والشعر الفرنسي[٥]، والشعر اليوناني[٦]، والشعر العبري[٧]، وغيره[٨].

دفعت هذه النظرية ـ خاصة عندما طُبِّقت بنجاح على الآداب القديمة وآداب العصور الوسطى ـ بعض الباحثين الأمريكيين المهتمين بالدراسات العربية إلى النظر إلى الشعر الجاهلي في ضوئها. فكتب الدكتور جيمس مُنْرو مقالة بعنوان (Oral Composition in Pre — Islamic Poetry) نشرها في العدد الثالث Journal of Arabic Literature سنة ١٩٧٠، ثم كتب الدكتور مايكل زوِتْلَرْ كتاباً كاملا نشرته جامعة أُهايُو ١٩٧٨، تناول فيه بالتفصيل الشعر الجاهلي في ضوء نظرية لُورْد، وأكدّ ما انتهىٰ إليه الدكتور منرو، أنّ الشعر الجاهلي ـ مثل شعر هوميروس ـ شعر مرويّ.

وسأحاول في الصفحات التالية أن ألخص ما انتهىٰ إليه هذان الباحثان وما استعانا به من دراسات أخرى، خاصة ما كتبه سارجنت ـ وسوف أتكئ خاصة على ما كتبه الباحث الأول.

وأرجو أن يثير هذا البحث ردود فعل لدى الدارسين العرب، فيناقشوا ما جاء فيه.

الشعر الجاهلي شعر مَرْوِيّ

١ ـ الأدلة الخارجية:

كان الشعراء الجاهليون أُمّيين، وغَنِيّ عن البيان أن علماء العصر العباسي جمعوا الشعر ـ عندما نشأت حركة التدوين ـ من رواة البادية. وبالرغم من ثقافة هؤلاء العلماء وسعة اطّلاعهم فقد غابت عنهم هذه الحقيقة البالغة، وهي أن الشعر الجاهلي شعر مرويّ، كما خفِيَت عليهم الأساليب الفنية (techniques) لهذا الشعر. استفرغوا جهدَهم في تحقيق الأشعار وتوثيقها، وبدلا من أن يسألوا أنفسهم عن مبعث اختلاف أبياتها عددا وترتيبا وروايةً، اساءوا الظن بالرواة، وجَرحوا بعضَهم ورفضوا أنْ يأخذوا عنهم.

وفي القرن الثامن والتاسع الميلاديين قويَت الحركة الشعوبية المعاديَة للعرب. وعاب أصحابها على البدو اعتمادَهم على القِسِيّ في خطابتهم وإنشادهم، واستعمالهم للعِصيّ تأكيدا لعباراتهم، وتجسيدا لإيقاع أشعارهم. غير أن أمر الاستعانة

بالعِصِيّ عظيم الدلالة إذا عرفنا أنه كان شائعا في الجاهلية بين الشعراء والحكماء.

وهذه الوسائل التي تساعد على تجسيد الإيقاع لها دور فعّال في عملية تأليف الشعر المروِيّ. وقد لاحظ لُورْد أن المنشد اليوغوسلافي إذا نُزِعَت منه آلته الموسيقية، يفقِد قدرتَه على النظم وتأتي أبياتُه مضطربة، نِصْفها منثور لايتلاءم مع بحر القصيدة[٩].

ومن حسن الحظ أن الشعوبيين سجَّلوا لنا هذه الظاهرة عندما سخروا من أتيان العرب اليها. وقد تصدّى الجاحظ للرد على الشعوبية، مدافعا عن العرب، وفي معرض كلامه نراه يفرق تفريقا واضحا بين نظم الشعر المعتمد على الرَّوِيّة والتفكير ثم الكتابة، وبين تأليف الشعر الصادر عن العَفْوِيّة والارتجال، يقول: (إلا أنّ كل كلام للفرس، وكل معنىً للعجم، فأنما هو عن طُول فكرة وعن اجتهاد رأى، وطُول خَلْوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكّر ودِراسة الكُتب، وحكايةِ الثاني عِلْمَ الأوْل، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثِمار تلك الفِكَر عند آخرهم. وكلُّ شيْ للعرب فإنما هو بديهةٌ وارتجال، وكأنّه إلْهام، وليست هناك معاناةٌ ولا مكابَدة، ولا إجالةُ فِكْر ولا استعانة، وإنما هو أنْ يصرِف وَهْمَه إلى الكلام، وإلى رَجز يوم الخِصام، أو حين يَمْتَح على رأس بئر أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المُناقَلة، أو عند صِراع أو في حرب، فما هو إلاّ أنْ يصرِف وَهْمَهُ إلى جُمْلة المَذْهب، وإلى العَمُود الذي أليه يقصد، فتأتيه المعاني أرْسالاً، وتنثال عليه الألفاظ إنْثيالا، ثم لايُقيّده على نفسه، ولا يَدْرُسُه احد مِن وَلَده. وكانوا أميّين لايكتبون، ومَطبُوعين لا يَتكلّفون، وكان الكلامُ الجَيّد عندهم أظْهَر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقْهر، وكلُّ واحد في نفسه أنْطق، ومَكانهُ من البيان أرْفَع، وخُطباؤهم للكلام أوْجَد، والكلامُ عليهم أسْهَل، وهو عليهم أيْسَر مِن أنْ يفتقروا إلى تَحفُّظ، ويحتاجوا إلى تَدارُس. وليس هم كَمَن حَفِظ عِلْمَ غيره، واحتذى على كلام مَن كان قبلَه، فلم يحفظوا إلا ما عَلِق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتّصل بعقولهم من غير تكلُّف ولا قَصْد ولا تحفُّظ ولا طَلَب. وإنَّ شيئا هذا الذي في أيدينا جزءٌ منه؛ لَبالمِقدار الذي يَعْلَمه إلاّ مَن أحاط بقَطْر السحاب وعدد التراب[١٠].

ولحسن حظّ الباحثين المُحدثِين فإن طريقة نَظْم الشعر الجاهلي المعتمدة على الارتجال لازالت - بعد خمسة عشر قرنا من عصر امرئ القيس - حيّةً لم تُمت. غير أنها لم تَنل من اهتمام الدارسين إلا شيئاً يسيرا، ويرجع ذلك الى وَهْم تَرَدّى فيه الدارسون، حيث آمنوا بأنّ الأدب الحق هو الشعر الجاهلي القديم، وأما الشعر الشعبيّ المُباين لتقاليد الشعر الجاهلي، فهو - وإن كان نوعا أدبيا - لا يَرْقى إلى مرتبة الشعر الجاهلي، وغير جدير بالدراسة الجادة. ولكن بمُضيّ الوقت بدأ مفهومُ الشعر في التغير، وابتعد شيئاً فشيئا عن التقاليد القديمة. ولاشك أن ماكتبه سارجَنْت يعبّر عن هذه النظرة الجديدة التي طال توقعها، قال: آن لنا - في القرن العشرين - أن نأخذ الشعر الجاهليّ والأموي إلى الجزيرة العربية لدراسته وشرحه[١١] لنرى ما هي النتائج التي يُقدِّمها مثل هذا المنهج، الذي يجب أن نَتوخّى الحذر في تطبيقه. ومن المحتمل أن نظفر لكثير من الأشعار بشروح أدقّ وأوفى من تلك التي توصل إليها النحاة في العصر العباسي[١٢].

والملاحظات التي سجلّها العلماء عن الجزيرة العربية لاتؤيّد كلامَ الجاحظ فحسب، بل توضح الطريقة التي يتّبعها الشاعر العربي في تأليف الشعر المروي. وبالرغم من أن العلماء الذين قاموا بأبحاث ميدانية في الجزيرة العربية كانوا غير مُلِمِّين بنظرية باري - لورد، فإنّ ملاحظتهم الكثيرة تتفق مع هذه النظرية في كل نواحيها. ويعتقد هؤلاء العلماء أن الأشعار التي جمعت حتى الآن من وسط الجزيرة العربية وشمالها وجنوبها تنتمي من الناحية الفنية إلى الشعر الجاهلي[١٣]، فهي - من ناحية - تستخدم نفسَ البحور القديمة، وهي - من ناحية أخرى لاتختلف في لغتها عن لغة الشعر الجاهلي إلا بمقدار ما دخل اللغة من تطور خلال القرون الخمسة عشر الماضية[١٤] ولغة هذه الأشعار تخلو من اللهجات القَبَلية ويفهمها جميع سكان الجزيرة حتى الأميون منهم[١٥]، وغالبية الشعراء الذين يستعملون هذه اللغة الموحَّدة لايعرفون القراءة والكتابة، ويعبّرون عن عملية نَظْم الشعر - كما كان الشأن في القديم - بقولهم «قلتُ قصيدة» ولايقولون أبدا «كتبت قصيدة»[١٦]، ويرتجلون الشعر ارتجالا، ونادرا ما يُقيّدونه، وأنما يحفظ أصدقاء الشاعر أجزاءاً منه. وإذا كُتِب فيكون ذلك من صدور الحافظين، وبذا تكون الكتابة قد حلّت مكان الراوي[١٧]. وهؤلاء الشعراء الأميون لادراية لهم بعلم العروض، ولكنْ لديهم إحساسٌ غريزيّ بالإيقاع. وقد لاحظ الدارسون أنه

عند كتابة الشعر من الإملاء حيث يسوده البُطء، فإن الشاعر العربي ـ وكذلك أيضا اليوغوسلافي كما ذكر باري ولُورْد ـ يفقد قدرته الفنية على نظم الشعر، فيضطرب الإيقاعُ ويختلّ الوزن، وعادة تختفي هذه الأخطاء بعد التدوين[١٨]. وأفكار هذا الشعر وعباراته وصُوره تقليدية مستمدة من مَعين واحد[١٩]. كما لاحظ الدارسون أيضا أن الشاعر إذا اتُّهم بسرقة أشعار غيره ـ وذلك شيْ كثير الحدوث ـ فإنه يدافع عن نفسه دِفاعا مُبْهَما[٢٠]. فالسرقات الشعرية ألصق بالأدب المرويّ الذي يستمد من الوجدان الجماعي، ولا يعترف بملكية الأدب لكاتب ما. ولغة هذا الشعر تتألف من كلمات معينة وعبارات ثابتة (formulas)[٢١]. وبعض الموضوعات الجديدة التي طرأت عليه يمكن تحديد تاريخها، فموضوع «شُرْب القهوة» مثلا لابد أن يكون حديثا فهو غير معروف في الأدب القديم[٢٢].

وخلال تناقل الأشعار يدخلها غيرُ قليل من التغيير في كلماتها وعدد أبياتها وترتيبها[٢٣]، ومن ثم لا يستطيع أيّ شخصين يحفظان قصيدة ما أن ينشداها بتطابق تام، بل إن الشاعر نفسه يغير في قصيدته عند أنشادها في كل مرة، وإذا وُوجه بالروايات المختلفة للقصيدة لايستطيع لها تعليلا، وقُصارى ما يمكن أن يقول إنها جميعا جيدة[٢٤]. وهذا يقود إلى نتيجة هامة، وهي أن «النص الأصلي» لقصيدة ما لا وجود له، وأن محاولة تعقّبه ضَرْب من العبث[٢٥]. لأن الشعراء أنفسهم غالبا ما ينسوْن ما نظموه، وكثيرا ما يضطرون إلى إنهاء قصائدهم قبل تمامها عندما يحسون بملَل سامعيهم وضجرهم، ولهذا تختلف نهاية القصيدة في كل مرة تُنْشَد فيها، بينما تكاد بدايتُها تتماثل، ويسودها الاستقرار[٢٦].

ويحلو للشعراء أن يستخدموا نوادر الكلمات تَشَبُّها باستعمال «الغريب» في الشعر القديم. وبعض هذه الكلمات مُعْرِقَة في القِدَم، أو لهجاتٌ محليةٌ صارت جزءً من اللغة الشعرية مع الزمن، واستغلق فهمُها على الشاعر نفسه، غير أن مَهَره

٢ ـ الادلة الداخلية :

يعتمد الشعر ـ إلى حد ما ـ على ضرب من التكرار، غير أن الشعر المروي في أيّ عصر وفي كل أمة ـ بما في ذلك الشعر الجاهلي ـ تزداد فيه نسبة هذا التكرار زيادة كبيرة. وهذا التكرار له أشكال أربعة :

١ ـ كلمات مُعَيّنة وعبارات ثابتة (Formula Proper).

٢ ـ جمل بأكملها قد تكوّن مصراعا (Formulaic system).

٣ ـ كلمات متجانسة الايقاع (Structural Formulas).

٤ ـ ألفاظ تقليدية شائعة (Conventional vocabulary). ويجب أن نلاحظ ـ تحاشيا للوقوع في الخطأ ـ أن الأساليب الفنية للشعر المروي ليست أداة آلية جامدة تجعل من الشاعر عقلا آليا، بل أداة مَرِنة طَوْعَ الفنان المُبدع. وأشكال التكرار الأربعة متداخلة، ولايمكن تحديد كل منها إلا على وجه التقريب، فهناك بعض الأمثلة التي تلائم أكثر من ضرب من ضروب التكرار. ومن ثم يجب اعتبار هذا التقسيم وسيلة نسبية تسهّل التفريق بين أشكال التكرار.

١ ـ الكلمات المعينة والعبارات الثابتة :

هذه الكلمات والعبارات ـ حسب تعريف لورد ـ ثابتة لا تتغير، يتراوح عددها بين كلمتين وثلاث كلمات وقد تزيد حتى تكون شطرا كاملا. ومن أمثلة ذلك :

عفَتِ الديارُ

معلقة لبيد[٣١]، البيت : ١

عفت الديار

ديوان امرئ القيس[٣٢]، ص : ١٤٤، بيت : ١٠

لِمَنْ طَلَلٌ

ديوان زهير[٣٣]، ص : ٩٩، بيت : ١

لمن طلل

ديوان لبيد[٣٤]، ص : ١٢٧، بيت : ١

بالجَلْهَتَيْنْ

معلقة لبيد، البيت : ٦

فوقَفْتُ فيها

المفضليات، ص : ٨٢٧، البيت : ٦

فوقفتُ فيها

ديوان عنترة، ص : ٤٥، بيت : ٦

ذِكْرَى حَبِيب

معلقة امرئ القيس، البيت : ١

ذِكْرى حبيب

ديوانُ امرئ القيس، ص: ١٢١، بيت: ١

ذِكْرَى حبيبٍ

المفضليات، ص: ٥٤٦، البيت: ٦

وحانٌ مِن الحَيِّ الجميع

المفضليات ص: ٦٠٢، البيت: ١

وحان من الحي الجميع

المفضليات ص: ٨٨٩، البيت: ١

وقد أغتدِي والطيرُ في وكناتها

ديوان امرئ القيس، ص: ١٩٦، بيت: ١

وقد أغتدى والطير في وكناتها

ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٨، بيت: ١٥

وقد أغتدى والطير في وكناتها

ديوان امرئ القيس، ص: ١٥٤، بيت: ٤٧

وقد أغتدى والطير في وكناتها

ديوان علقمة[٣٧]، ص: ١٠٤، بيت: ١٩

إذا قامَتا تَضَوّع المِسْكُ مِنْها

معلقة امرئ القيس، بيت: ٨

إذا قامتا تضوع المسك منهما

ديوان امرئ القيس، ص: ١٢٤، بيت: ٧

وُقُوفا بها صَحْبِي على صحبيَ عليّ مَطِيِّهم

يقولُونَ لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَمَّلِ

معلقة امرئ القيس، بيت: ٥

وقوفا بها صحبي على مطيهم

يقولون لاتهلك أسى وتجلد

معلقة طرفة، بيت: ٢

ب ـ عبارات كاملة قد تكوّن مصراعا:

اذا زاد الخلاف اليسير الموجود في المثلين الأخيرين نتج عنه هذا النوع من العبارات[٣٩] فهي مجموعة كبيرة من الكلمات المختلفة تربط بينها كلمة ـ على الأقل ـ متشابهة فيها جميعا، وتستعمل في بحر واحد. وهذا النوع من التكرار إذن يَنْجم عن إحلال كلمة محلّ أخرى. وتحتوي لغة التخاطب على مجموعات كثيرة من الكلمات المتجانسة تخضع لقواعد نحوية، أما لغة الشعر المروي فهي تضم عدداً أقل من مثل هذه المجموعات، ولابد لها أن توافق بحرا من بحور الشعر. والشاعر الراوي المقتدر لايقنع بنقل هذه الكلمات المعينة والعبارات الثابتة في كل مرة كما هي دون تغيير. فلو فعل لنفذ ما يختزنه منها ولعجز عن التعبير عما يريد، ومن ثم فقد مَرِن على أن يحلّ كلمة لها نفس الإيقاع محلّ أخرى، وهذا يؤدي إلى خلق نوع جديد من الكلمات والعبارات مشتقّ من النوع الأول «الكلمات المعينة والعبارات الثابتة» ويمكن تمييزه وردّه إلى النوع الأول عن طريق وجود كلمات متشابهة تماما داخل نفس البحر، بل في موقع التفعيلة من البحر (أي التفعيلة الأولى أو الثانية أو الثالثة في الشطر الأول أو الثاني)، وأحياناً يصعب التمييز بينهما، ومن أمثلة هذا النوع:

يا عَمْرُو — المفضليات، ص: ٣٢١، بيت: ٣

يا بُؤس — ديوان امرئ القيس، ص: ١٢١، بيت: ١

ياذاتَ — المفضليات، ص: ٨٨٦، بيت: ١

بالدار — ديوان زهير، ص: ٩٧، بيت: ٢

لا الدارُ — ديوان زهير، ص: ٩٧، بيت: ٢

أوْدَى الشبابُ الذي

المفضليات، ص: ٢٢٦، بيت: ٣

إنَّ الشبابَ الذي

المفضليات، ص: ٨٤٨، بيت: ٥

هو الجوادُ الذي

ديوان زهير، ص: ٩٧، بيت: ١٣

لولا الهُمامُ الذي

ديوان النابغة، ص: ١٦، بيت: ٩

عَفَتِ الديارُ

معلقة لبيد، بيت: ١

عفت الديار

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٤، بيت: ١٠

أَسَلُ الدِّيارَ

ديوان عنترة، ص: ٤١، بيت: ٢

نَبْكِي الديارَ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٥٧، بيت: ٤

هل بالديارِ

المفضليات، ص: ٤٨٥، بيت: ١

لِمَن الديارُ

ديوان زهير، ص: ٨١، بيت: ١

لِمَن الديارُ

المفضليات، ص: ١٩٠، بيت: ١

لِمَن الديّارُ

المفضليات، ص: ٢٦٣، بيت: ١

لِمَن الديارُ عَفَوْنَ بالجَزْعِ

المفضليات، ص: ٨٢٦، بيت: ١

لِمَن الديارُ غَشِيتُها بالأَنْعُم

المفضليات، ص: ٦٧٧، بيت: ١

ألا ياديارَ الحَيِّ

المفضليات، ص: ٥٢٠، بيت: ١

غَشِيتَ ديارَ الحَيِّ

امرئ القيس، ص: ١٢١، بيت: ١

غَشِيتُ ديارَ الحَيِّ

لبيد، ص: ٢١٢، بيت: ١

تَبِيتُ إماءُ الحَيِّ

ديوان طرفه، ص: ٦٦، بيت: ٥

وجالَتْ عَذارى الحَيِّ

ديوان طرفة، ص: ٦٦، بيت: ٧

وقال العَذارَى

ديوان زهير، ص: ٩١، بيت: ٣

كمَشْيِ العذارَى في المُلاء المُهَدَّبِ

ديوان علقمة، ص: ١٠٥، بيت: ٣٢

كمشي العَذارى في الملاء المهدب

ديوان امرئ القيس، ص: ١١٨، بيت: ٤٤

عَذارَى دُوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ

معلقة امرئ القيس، بيت: ٥٨

رَواهِبُ عيدٍ في مُلاءٍ مُهَدَّبِ

ديوان امرئ القيس، ص: ١١٨، بيت: ٤٣

وظَلَّ نِساءُ الحَيِّ

المفضليات، ص: ٣١٨، بيت: ١٣

يظَلُّ نساءُ الحَيّ

ديوان طرفة، ص: ٧١، بيت: ٣

لَعَمْري لنِعْمَ الحَيّ

ديوان النابغة، ص: ٨، بيت: ٥

لعمري لنِعْم الحَيّ

معلقة زهير، بيت: ٣٣

وحان مِن الحَيِّ الجَميع

المفضليات، ص: ٦٠٢، بيت: ١

جـ ـ كلمات متجانسة الإيقاع:

إذا حلَّت كلمة من عبارة ما محلّ أخرى في عبارة ثانية وَكثُر هذا الإحلال كثرة مفرطةً، وخلت العبارتان من كلمة متماثلة في كلتيهما تربط بينهما، لَقِيلَ إنَّ ذلك أبعد ما يكون عن مفهوم «الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas)». غير أننا كثيرا ما نجد عبارتين تخلوان من هذه الكلمة المشتركة، ولكن يمكن استخدام كلّ منهما على زنة تفعيلة[١٠] ما وفي إطار قاعدة نحوية واحدة[١١]. مثل هذه العبارات يطلق عليها «كلمات متجانسة الإيقاع (Structural Formulas)»[١٢]. ولما كانت اللغة العربية تعتمد أساسا على الاشتقاق فقد شاعت فيها بوفرة «الكلمات المتجانسة الإيقاع» وإذا اسْتُخدِمَ هذه الكلمات المتجانسة في سياق نحوي واحد لَنَجَم عن ذلك ما يُسَمّى بـ (Structural Formulas)، كلمات متجانسة الإيقاع:

عَفت الديارُ

معلقة لبيد، البيت: ١

عفت الديار

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٤، البيت: ١٠

لَعِبَ الزمانُ

ديوان زهير، ص: ٨١، البيت: ٢

طَرَق الخيالُ

المفضليات، ص: ٥١٥، البيت: ١

زَعَم الغُداف
ديوان النابغة، ص: ٩، البيت: ٣

زَعَم الهُمامُ
ديوان النابغة، ص: ١٠، البيت: ٢٢

حانَ الرحيلُ
ديوان النابغة، ص: ٩، البيت: ٥

كَذَبَ العَتيقُ
ديوان عنترة، ص: ٣٥، البيت: ٣

سَقَطَ النَّصيفُ
ديوان النابغة، ص: ١٠، البيت: ١٧

على ظَهْرِ أرض
ديوان امرئ القيس، ص: ١٢١، البيت: ٦

على ظَهْر بازِ
ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٢، البيت: ٢٤

على ظَهْر ساطٍ
ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٢، البيت: ٢٣

على ظهر مَحْبُوكَ
ديوان زهير، ص: ٩٢، البيت: ٢١

على فَرْج مَحْرُوم
ديوان زهير، ص: ٧٩، البيت: ١٠

على كلِّ مَقْصُوص
ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٠، البيت: ٤٨

إلى كُلِّ مَحْبُوك
ديوان لبيد، ص: ١٩٧، البيت: ٢٦

إلى جِذْرِ مَدْلُوكِ
ديوان زهير، ص: ٧٩، البيت: ١٤

وبيْتٍ يَفُوح المِسْكُ في حَجراتِهِ
ديوان امرئ القيس، ص: ١٤١، البيت: ١٤

وبيت يفوح المسك من حجراته
ديوان امرئ القيس، ص: ٢٠٦، البيت: ١

تَرَى بَعَرَ الأرام في عَراصاتِها
معلقة امرئ القيس، البيت: ٣

بِيافَأْتَزِلُّ الطيرُ عن قُذُفاتِهِ
ديوان امرئ القيس، ص: ١٣١، البيت: ٦٠

تزِلُّ الوُعُولُ العُصْمُ عن قُذُفاتِهِ
ديوان النابغة، ص: ١٢، البيت: ١٥

عَليهِنّ المَجاسِدُ والبُرودُ
المفضليات، ص: ٤٦١، البيت: ٦

عليهن المجاسد والحريرُ
المفضليات، ص: ٨٣٥، البيت: ٢٠

بها تَرْبُو الخَواصِرُ والسَّنامُ
المفضليات، ص: ٦٥٤، البيت: ١٩

ذَكَرتُ به الفَوارِسَ والنَّدامَى
ديوان لبيد، ص: ١٢٣، البيت: ٣

فيُمْنٌ فالقَوادِمُ فالحِساءُ
ديوان زهير، ص: ٧٥، البيت: ١

٤ ـ كلمات تقليدية شائعة:

يمتلىء الشعر الجاهلي بكلمات معينة، وأُخَر تعود في اشتقاقها إلى أصل واحد يستخدمها الشعراء كثيرا ليعبروا بها عن صور تقليدية وأفكار معينة، ومن الصعب أحيانا أن تتوافر أمثلة من هذه الكلمات مستخدَمةً داخل نفس الوزن الشعري، حتى يَصِحّ أن نسميها Formulaic، وأحيانا أخرى قد تُستعمَل كلمةٌ ما مع مجموعة معينة من الكلمات في بحر ما من بحور الشعر، ثم تظهر نفس هذه الكلمة ولكن في سياق مجموعة أخرى من الكلمات وفي بحر مباين تماما للبحر الذي اسْتُخدِمت فيه الكلمةُ من قبل. وكثرة دوران مثل هذه الكلمات وارتباطها دائما بأداءِ معانٍ متشابهة يُوحيَ بأنّ انتظامها في Formulaic Construction أمر قريب الاحتمال.

عندما قام العلماء بتحليل شعر هوميروس كانت أمامهم مادة غزيرة قِوامها سبعة وعشرون ألف بيت، أما الشعر الجاهلي فهو شديد القِلّة، محدود التّنوع. ولم يتيسر للدراسة سوى خمسة آلاف بيت، ولو أتيح لها أكثر من ذلك لكانت نسبة الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) أكثر وأظهر، ولأمكن سَلْك كثير من الكلمات في إطار نوع جديد من الـ Formulas. ولكن لما

كانت طبيعة هذا النوع من الكلمات لم تتحدد بوضوح بعد فسوف نُذكر فيما يلي كنوع مستقل قائم بذاته:

بِمِنىً تَـأَبَّـدَ

(كامل) معلقة لبيد، البيت: ١

تأبّد

(وافر) ديوان النابغة، ٢٠، البيت: ٣

فـوقَـفْـتُ أَسْـأَلُهـا

(كامل) معلقة لبيد، البيت: ١٠

فـوقـفْـتِ فِـيـهـا كـيْ أُسـائِـلَهـا

(كامل) المفضليات: ٨٢٧، البيت: ٦

وقـفـتُ أسـائِـلُهـا نـاقَـتِي

(متقارب) المفضليات: ٣٥٥، البيت: ٣

بِـسِقْطِ الـلِّوَى

(طويل) معلقة امرئ القيس، البيت: ١

فَـسَـالَ الـلِّوَى لَـهُ

(طويل) معلقة امرئ القيس: ١٣٨، البيت: ٥

بَـيْنَ الـلِّوَى فَـصَـرِيمَـةٍ

(طويل) ديوان امرئ القيس: ١٢٥، البيت: ١١

بِـالصَّـرِيمَـةِ فـاللِّوَى

(طويل) المفضليات: ٤٢٢، البيت: ٣

بالشَّرَبَّة فاللِّوى

(طويل) ديوان زهير: ٨٣، البيت: ٩

سـارتْ ثَـلاثـاً مِـن الـلِّوَى

(طويل) ديوان زهير: ٨٠، البيت: ٢٩

بِمُنْعَـرِجِ الـلِّوَى

(طويل) المفضليات: ٢٣، البيت: ٦

ومن الأمثلة السابقة يتضح أن (الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) في الشعر المرويّ لاعلاقة لها بتفعيلات العروض التي أوجدها الخليل بن أحمد، فليست كل منها على زنة تفعيلة محددة، لأن الشاعر الراوي لاعلم له بتقطيع الشعر. ولكنه حين يضم هذه الكلمات وتلك العبارات بعضها إلى بعض مُراعيا في ذلك الإيقاعَ تتكوّن لديه أبياتٌ من الشعر،

فمثلا كثيرا ما يحتوي البحر البسيط على اثنتين من الـ Structural Formulas (أي الكلمات المتجانسة الإيقاع) هما:

(١)

غُـلْبٌ سَـواجِـدُ

ديوان لبيد: ٥٦، البيت: ٧

خَـلْفَ الـعَـضَـارِيطِ

ديوان النابغة: ١٤، البيت: ٥

سُـودُر الـذَّوائِـبِ

ديوان لبيد: ٥٥، البيت: ٤

(٢)

مَحْمُـودٌ مَصـارِعُـهُ

ديوان لبيد: ٥٨، البيت: ٢١

مَـنْكُـوبـاً ذَوابُـرهـا

ديوان زهير: ٨٥، البيت: ١٨

مَـرْفُـوعـاً نَـصـائِبُـهُ

المفضليات: ٨٤٨، البيت: ٧

ومزج هذين النوعين يؤدّي إلى خَلْق مِصراع من البسيط:

شِيبِ المُبـارِكِ مَـدْرُوسٍ مَـدافِعُـهُ

المفضليات: ٢٤٢، البيت: ٢٨

وكذلك تتردد في البحر الكامل ثلاثة نماذج من الـ Formulas ترددا واسعا، هي:

(١)

عَـفَـتِ الـدِّيـارُ

ديوان امرئ القيس: ١٤٤، البيت: ١٠

أَسَـلُ الـديـارَ

ديوان عنترة: ٤١، البيت: ٢

نَـبْـكِـي الـديـارَ

ديوان امرئ القيس: ١٥٧، البيت: ٤

(٢)

أَرْضِـهـا وسَـمـائِـهـا

المفضليات: ٤٧٩، البيت: ٤

حَـيِّـهـا ونِـسـائِـهـا

المفضليات: ٤٨٠، البيت: ٥

كَـهْـلُهـا وَولِـيـدُهـا

المفضليات: ٣١١، البيت: ٢٧

(٣)

غـلّلاً تـقـطّعَ

المفضليات: ٥٥، البيت: ٨

جُـرْد تـكـدّسُ

المفضليات: ٧١٩، البيت: ٩

هَـضْـب تُـقـصّـرُ

المفضليات: ٢٢٣، البيت: ٣٨

وبتعديل طفيف لهذه النماذج الثلاثة استطاع لبيد أن ينظم البيت الأول من معلقته

عفتِ الديارُ محلُّها فمقامُها بمِنىً تأبّدَ غَوْلُها فرِجامُها

١	٢	٣	٢

ويجب أن نتنبه إلى أن (الكلمات المعينة والعبارات الثابتة ـ Formulas) ليست قاصرة في اللغة العربية على الصفات والنعوت، بل هي أوسع من ذلك مدى، فتشمل كل شيْ في العربية: الأسماء والأفعال والحروف. وهي تكثر (أي الـ Formula) في شعر بعض الشعراء دون البعض الآخر، وقد وجد لُورْد ـ أثناء دراسته للشعر اليوغوسلافي المرويّ ـ أنه بالرغم من توفّر (الكلمات والعبارات ـ Formulas) وشيوعها، فإنّ الشاعر لايحيط بها جميعا ولايستخدمها كلها[٤٣]. كما أثبت منتديز بدال من دراسته للشعر الغنائي في أسبانيا أن عدد الـ Formulas وتنوعها في الشعر يختلف من منطقة إلى أخرى، ومن ثم فإنّ الشعر المرويّ يعكس الخصائص المحلية والمكانية والقَبَلية ويبين عن أسلوب ناظمه. ودراسته (الكلمات والعبارات Formulas) في الشعر الجاهلي تؤكد هذه النظرية وتدعمها. وقد قسّم فون جرنباوم الشعراء الجاهليين إلى ست مدارس واتخذ الأسلوب والمعنى واللغة أساسا لهذا التقسيم[٤٤]. والتشابه الذي أظهره بين أسلوبيْ امرئ القيس وعلقمة، وهما من أوائل الجاهليين (ولد كلاهما سنة ٥٠٠م) يتضح الآن ويتأكد تماما في ضوء نظرية الـ Formula. كما أن بعض متأخري شعراء الجاهلية كالنابغة وزهير ولبيد قد استعملوا نفس (الكلمات والعبارات ـ Formulas) وقد تتيح لنا الدراسة المنظمة (للكلمات والعبارات — Formulas) في العصر الجاهلي أن نحل مشكلة ترتيب الشعراء في مدارس حسب أزمانهم.

ولو فرضنا أن جميع المنشدين لايستخدمون (كلمات وعبارات ـ Formulas) واحدة، فمن الممكن إدراج هذه «الكلمات والعبارات» المختلفة في نوع من الـ (Formulas) أعم وأشمل، تتكشف لنا من خلاله العلاقات الدقيقة بينها، وانتماؤها إلى أصل أدبي واحد. وأكثر هذه «الكلمات والعبارات» وضوحا وثباتا تلك التي تعبر عن معان مطروقة في الشعر، وهي ـ أي الكلمات والعبارات ـ تظهر في أوائل القصيدة لأن الشاعر قد لايتاح له أن ينشدها إلى آخرها بسبب ملل المستمعين أو انصرافهم. وكل قسم من أقسام القصيدة العربية يختص (بكلمات وعبارات Formulas)، فلِقسم «النَّسِيب» مثلا كلماتهُ، ولقسم «الرحيل» عباراتهُ، وهكذا، ولكم من الممكن سَلْك ذلك كله في مجموعات ضخمة من الكلمات والعبارات تعود في أصولها إلى اشتقاق واحد، ومن ثم فإن إحلال كلمة محلّ أخرى شيْ جوهري للشاعر الراوي لأن ذلك يتيح له أن يستخدم قدرته الفنية بطريقة خلّاقة بدلا من أن يعتمد أساسا على ما اختزنه في ذاكرته.

واستعمال الكلمات المعينة والعبارات الثابتة Formulaic Process في الشعر الجاهلي لايشيع فقط في البيت أو شطره، بل في التفعيلة نفسها أيضا، لأن الشاعر إذا استخدم كلمات ذات إيقاع معين أعاد تكرارها في المصراع التالي، وهكذا نجد أسماء وأفعالا وأدوات وعبارات كاملة تُستعمل في المصراع الأول ثم تتكرر بأعيانها في أول المصراع الثاني، كما يتضح من الأمثلة التالية:

فلَمْ أرَ مَعْشَراً أسَروا هَدِياً ولمْ أرَ جارَ بَيْتٍ يُسْتَباءُ
وجارُ البيتِ والرجلُ المنادِي

(ديوان زهير، ص: ٧٨، ب: ٥٢، ٥٣)

وقـد غَـدَوْتُ عـلى قِـرْني يُشَـيِّعُـني
وقـد عَـلَوْتُ قُـتُـودَ الـرحْـل يَسْفعُني

(ديوان علقمة، ص: ١١٣، ب: ٤٤، ٤٥)

منعتَ الليثَ من أكْلِ ابن حُجْرٍ وكاد الليثُ يُودِي بابنِ حُجْرِ
مَنَعْتَ وأنتَ ذو مَنٍّ ونُعْمَى

[١٠] (ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٢، ب: ١-٢)

مُجـاوَرَةُ بـني شَـمَـجَـى بـن جَـرْمٍ
ويَـقْـتُـهـا بـنـو شَـمْـجَـي بـن جـرم
(ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٣، ب: ٢، ٣)

زَعَـمَ الـغُـدافُ بـأنَّ فـاهـا بـارِدٌ
زعـم الـغُـدافُ ولم أَذُقْـهُ أنـهُ
زعـم الـغـداف ولم أذقـه أنـه
(ديوان النابغة ص: ١٠، ب: ٢٢، ٢٣، ٢٤)

من المعروف أن كل بيت في القصيدة ينتهي بنفس القافية، ولكن الصلة الموسيقية بين نهاية البيت وبداية الذي يليه تكاد تنعدم في الشعر الجاهلي، لذا يربط الشاعر بين أبياته بحروف العطف، أو بتكرار كلمة جاءت في بيت سابق. وهذه سمة من سمات الشعر المرويّ، كما لاحظ لُورْد[١].

ولكن كيف استطاع الشاعر الجاهلي أن يمتلك هذا المخزون الهائل من الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) ويستخدمه بأقتدار في بحور الشعر كلها؟ هل لكل بحر من هذه البحور كلمات معينة وعبارات ثابتة لا تُستخدَم ألا فيه؟ أم أن هذه الكلمات والعبارات سابقة في الوجود على زمان البحور؟ يبدو أن الفرض الثاني أقرب إلى الإحتمال، فترتيب الكلمات والعبارات ترتيبا معينا ينتج عنه نشوء بحر من البحور.

وقد اختار الدكتور منرو أربعة من أكثر بحور الشعر دوراناً في العصر الجاهلي وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط، ثم أخذ من كل بحر عبارات معينة، وقابلها على عدد ضخم من الأبيات على نفس البحور، فوجدها متشابهة (Formulas)، كما يتضح من الأمثلة التالية:

أَرْضِها وسَمائِها
الكامل (المفضليات: ٤٧٩، ب: ٤)

بَدْؤُها وعِيادُها
الطويل (المفضليات: ٧٤٨، ب: ٢٠)

بالجَلْهَتَيْن
الكامل (معلقة لبيد، ب: ٦)

بالجَلْهَتَيْن
الطويل (ديوان لبيد: ١٩٦، ب: ٧)

ذِكْرَى حَبِيبٍ
الطويل (معلقة امرئ القيس، ب: ١)

ذِكْرَى حَبِيبٍ
البسيط (ديوان امرئ القيس: ١٢١، ب: ١١)

وَقَفْتُ بها
المتقارب (المفضليات: ٨٣٧، ب: ٣)

وَقَفْتُ بها
الوافر (ديوان النابغة: ٣٠، ب: ٣)

وبتعديل طفيف في هذه العبارات يَصْلُح استعمالُها في بحر مختلف، فالعبارة الأخيرة مثلا «وقفت بها» إذا أُضِيفت لها «فاء» في أولها، وأشبعت «الكسرة» في «بها» لتصبح «فيها»، دخلت في بحر الكامل:

فَوَقَفْتُ فِيها
الكامل (المفضليات: ٨٢٧، ب: ٦)

فَوَقَفْتُ فِيها
الكامل (معلقة عنترة، ب: ٣)

ومن هنا قد يصح الاستنتاج أن ترتيب الكلمات والعبارات (Formulas) هو الذي يحدّد البحر. ومن الملاحظ أن هناك كلمات بأعيانها تتكرر كثيرا في بحور بذاتها، وهذه الظاهرة من العلاقات المميزة للشعر المرويّ، فقد لاحظ باري أن هوميروس يستعمل بكثرة كلمات مترادفة في بحور معينة، بينما يستخدم مترادفات أخرى في بحور مختلفة[٢]. وهذا يعني أن استعمال المترادفات لم يكن لمجرد التأثير، ولكن كان لغرض محدد. وغنيّ عن البيان أنّ الشعر الجاهلي يزخر بالمترادفات، ولو أنعمنا النظر في هذه المترادفات لوجدناها تدور كثيرا في بحور معينة دون اخرى، فمثلا كلمة «طَلَل» ومترادفها «دِمَن» تقعان كثيرا في البحر الطويل والبحر الوافر، بينما تجئ كلمة «الديار» في البحر الكامل:

لِمَنْ طَلَلٌ
الوافر (ديوان زهير: ٩٩، ب: ١)

لمن طلل
الوافر (ديوان لبيد: ١٢٣، ب: ١)

لمن طلل

الطويل (ديوان زهير: ٩١، ب: ٥)

لِمَنْ دِمَنٌ

الطويل (المفضليات: ٥٥٩، ب: ١)

لِمَن الديارُ

الكامل (ديوان امرئ القيس: ١٥٧، ب: ١)

لمن الديار

الكامل (ديوان زهير: ٨١، ب: ١)

لمن الديار

الكامل (المفضليات: ١٩٠، ب: ١)

لمن الديار

الكامل (المفضليات: ٢٦٣، ب: ١)

ولما كانت الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) سابقة في الظهور على البحور، يمكن تعديلُها أحيانا باستعمال المترادفات لتناسب بحرا ما. ومما لاخلاف فيه أن هذه الكلمات والعبارات مختزنة في ذهن الشاعر قبل أن ينظم بيت شعر، وبمساعدة الإيقاع يسلكها في نَسَق معين يتولّد عنه بحر من بحور الشعر. فأذا صح هذا الكلام، أمكن تفسير اضطراب الأوزان في الشعر العربي تفسيرا أبسط مما قدمه العروضيُّون ولنأخذ مثالا ببحر الكامل، فكل تفعيلة فيه تبدأ أما بمقطعَينْ قصيرين، أو بمقطع واحد طويل. ويشيع في البحر الكامل التركيب التالي: فِعْل + أداة التعريف + اسم على هذه الصورة:

ه ـ ه ـ ه ـ ال ه ـ ه ـ ـ ه ـ ، مثل

لَعِبَ الزمانُ	(ديوان زهير: ٨١، ب: ٢)
طَرَقَ الخيالُ	(المفضليات: ٥١٥، ب: ١)

ولما كان المفرد المذكر للغائب في الفعل الماضي الأجوف هو ه ـ ـ ه ـ، لا ه ـ ه ـ ه ـ كالفعلين في المثالين السابقين، فكثيرا ما يحل الفعل الأجوف محلّ الفعل الصحيح، مثل:

حانَ الرَّحِيلُ (ديوان النابغة: ٩، ب: ٥)

وإحلال كلمة محل أخرى تساويها أو تقاربها في نفس السياق النحوي أمر شائع في اللغة العربية، وهذا يؤدّي بدوره إلى خَلْق كلمات وعبارات (Formulas) تتميز باضطرابات عروضية بسيطة لايستطيع الشاعر الراوي أنْ يتلافاها، فلا وقت لديه لمراجعة شعره وصقله.

ومن الجدير بالذكر أن ابن خلدون قد تنبّه إلى الأساليب الفنيّة التي يستخدمها الشاعر الراوي، قال:

> ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ولايرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه... وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء، وإنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبُّع التراكيب في شعر العرب، لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر[١٨].

فابن خلدون يرى أن الأسلوب الشعري لاعلاقة له بالنحو أو البلاغة أو العروض، وهي العلوم الثلاثة التي كان للشاعر العربي أن يحيط بها. وإنما الأسلوب الشعري هو اقتدار الشاعر على استدعاء الكلمات والعبارات (Formulas) وإحلال إحداها محل الأخرى.

«تحليل إحصائي للشعر الجاهلي»

لما كان جَمْع كل الشعر الجاهلي أمرا بالغ الصعوبة، فقد اكتفى الدارسون بشعر الشعراء الستة الذين نَشَر ألْوَرْد ديوانهم: النابغة، عنترة، طرفة، زهير، علقمة، امرؤ القيس، ثم ديوان لبيد وكتاب المفضليات. ورَأوْا أن هذا الاختيار ملائم، لأنه

يشمل قرنا من الزمان أو يزيد: من بداية القرن السادس حتى أوائل القرن السابع. ولكن ـ على هذه الملاءمة ـ أعربوا عن خشيتهم أن التحليل الإحصائي لن يكون دقيقا أو مُبينا لأن عدد الأبيات التي اعتمدوا عليها قليل بالقياس مثلا إلى شعر هوميروس. وبينما استطاعوا عرض عشرة أبيات من البحر الطويل كنموذج على ٢٥٢٠ بيتا من نفس البحر، فإنهم لم يتمكنوا إلاّ من مقابلة عشرة أبيات من الكامل على [١١٥٧] بيتاً فقط من نفس الوزن، هي كل ما وجدوه، وبالتالي كانت نسبة الكلمات والعبارات (Formulas) في كلا البحرين ٨٦, ٨٩٪ و١٢, ٨٢٪ على الترتيب، ولو كانت الأبيات المتاحة في البحر الكامل أكثر لكانت النسبة أعلى. والتحليل الإحصائي كما يلي:

١ ـ أُخِذ نموذج من شعر امرئ القيس ولبيد وزهير والنابغة من البحر الطويل والبسيط والكامل والوافر. واختيرت هذه البحور بالذات لأنها أكثر استعمالا في الشعر الجاهلي من غيرها، فقد وجدتْ الباحثة ماري بِتْسون أن البحر الطويل يشكّل نسبة ٤١, ٥٠٪ من مجموع الشعر الجاهلي، بينما يمثل الكامل ١٧,٥٣٪، أما البسيط والوافر فيمثلان ٧٧, ٢٤٪[٤٩].

٢ ـ قُوبلت الأبيات العشرة الأولى من معلقة لبيد على [١١٥٧] بيتاً من البحر الكامل، جُمعت من ديوان لبيد نفسه، ومن أشعار النابغة وعنترة وعلقمة وطَرفة وزهير وامرئ القيس، ومن أشعار شعراء آخرين عاشوا في نفس الفترة. كانت نتيجة هذه المقابلة أن ٨٢, ٨١٪ من شعر لبيد ـ الذي أُخِذ كنموذج ـ تشيع فيه كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formulas).

٣ ـ عُورضت الأبيات العشرة الأولى من معلقة امرئ القيس بـ ٢٥٢٠ بيتا من نفس البحر، أُخِذت من ديوان امرئ القيس ومن دواوين الشعراء الستة، ومن أشعار سائر الشعراء الجاهليين. أوضحت هذه المعارضة أن ٨٦, ٨٩٪ من أبيات امرئ القيس تحتوي على كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formulas).

٤ ـ قُورنَت الأبيات العشرة الأولى من القصيدة رقم: ١٨ في ديوان زهير بثمانمئة بيت من نفس البحر الوافر، تضم كل شعر زهير ـ الذي على هذا الوزن ـ وأشعار الستة الجاهليين وغيرهم أسفرت هذه المقارنة أن ٥٩, ٩٢٪ من شعر زهير ـ الذي أُخِذ كنموذج ـ يتضمن كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formulas).

٥ ـ ضُوهِيَت الأبيات العشرة الأولى من القصيدة الخامسة في ديوان لبيد، وهي من البحر البسيط بـ ٦٤٦ بيتا من نفس البحر، تتضمن كل شعر لبيد الذي جاء على هذا الوزن، وشعر الشعراء الستة الجاهليين، وغيرهم. أوضحت هذه المضاهاة أن ٦٢, ٨٥٪ من شعر لبيد المضاهي هو كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formulas).

يعتقد بعض الدارسين أن الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) ما هي إلا شيْ مفروض على الشاعر، تُمْليه عليه طبيعة البحر، أي أن البحر هو الذي يحدد هذه الكلمات والعبارات. ولو صح هذا، لكانت نسبة الكلمات والعبارات التي تجئ في شعر الشاعر الراوي (أي الأمّي) والشاعر الكاتب (الذي يعرف القراءة والكتابة) واحدةً. أما إذا قَبِلنا النظرية التي تقول إن الشاعر الراوي يستعمل كلمات معينة وعبارات ثابتة ليخلق بحراً من البحور، بينما الشاعر الكاتب يستعمل كلمات ـ يأتي بها هو ـ في بحور موجودة فِعْلاً، اذا قبلنا هذه النظرية وجدنا أن نسبة شيوع الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) أعلى بكثير بين الشعراء الأميين منها بين الشعراء بين الشعراء الكاتبين.

ولاثبات هذا الغرض أخذ الدارسون الابيات العشرة الأولى من معلقة امرئ القيس وقارنوها بـ ٥٧٤ بيتاً ـ على نفس الوزن ـ من الشعر الجاهلي، فوجدوا أن نسبة الكلمات المعينة والعبارات الثابتة فيها هي ٢٤, ٣٣٪، ثم قارنوا هذه الأبيات العشرة نفسها بـ ٣٤٨ بيتا من شعر أبي نؤاس والمتنبي وابن زيدون والبارودي ـ وكلهم شعراء كاتبون ـ فوجدوا أن نسبة الكلمات والعبارات (Formulas) هي ٢٢, ٩٪ فقط.

ثم اتبعوا نفس الطريقة في البحر الكامل، فعارضوا الأبيات العشرة الاولى من معلقة لبيد بـ ٢٩٩ بيتا من الشعر الجاهلي من نفس الوزن، فأستبان لهم أن نسبة الكلمات والعبارات (Formulas) هي ٣٢, ٣١٪، بينما لم تتجاوز هذه النسبة ٦٤, ٩٪ من شعر الشعراء الكاتبين المذكورين قَبْلُ.

بلغت نسبة الكلمات والعبارات التي فُحِصَت هنا ٥٤, ٨٧٪ وانطبقت على ٣٨, ٩٥٪ من الشعر الجاهلي. ولو نظرنا إلى هذه الكلمات والعبارات التي استعملت في البحر الكامل لوجدنا نسبتها هي ٣٢, ٣١٪ من الشعر الجاهلي كله، ولكنها لاتشكل إلا ٦٤, ٩٪ من شعر الشعراء الكاتبين. ومن ثم

يمكن القول إن الشاعر الأمّي الجاهلي يستعمل الكلمات والعبارات (Formulas) ثلاثة أضعاف استعمال الشاعر الكاتب لها.

* * *

والكلمات والعبارات (Formulas) التي استعملها الشاعر الجاهلي مستمدة من تراث تكاتفت أجيال على خلقه بحيث أصبح مَعِينهُ طَوْعَ الشعراء، وليس الأمر كذلك مع الشعراء الكاتبين، أيْ أن الشاعر الجاهلي يعتمد على وسائل فنية جماعية قد هُيِّئت وأُعِدّت له، لا على كلمات يستمدها من ذات نفسه. ولاشك أن عدم تميز الشاعر الجاهلي عن غيره في أسلوبه وخصائصه. على عكس ما نجد عند أبي نؤاس والمتنبي مثلا - يدل على هذا المصدر الجماعي الذي استقى منه الجميع، وهذا بدوره سمة بارزة من سمات الشعر المرويّ.

ومن هنا يمكن القول بأن الشعراء الجاهليين كانوا رواة، يعتمدون على هذا المخزون الهائل من الكلمات والعبارات (Formulas)، ويرتجلون أشعارهم خلال وقت الإنشاد، لا أنهم يحفظون أشعاراً بعينها يردّدونها كما هي، على عكس شاعر العصر العباسي الكاتب الذي من خلال مراعاته الدقيقة لقواعد النحو والعروض والبلاغة استطاع أن يخلق لنفسه أسلوبا متميزا وخصائص متفردة. وفي حين استعمل الشعراء الجاهليون بحرية نفس الكلمات والعبارات لأنها ليست ملكاً لأحد وانما حقّ مُشاع للجميع، وجد الشاعر العباسي الكاتبُ نفسَه أمام نقّاد يتهمونه بالسرقة إنْ أجتلب كلمة أو عبارة أو فكرة من شاعر آخر. ويجب أن نفسّر الكلمات المتجانسة الإيقاع (Structural Formulas) التي تشيع في شعر الشعراء الكاتبين بأنها تقليد واع أو غير واع لأدبهم الموروث، أغْداهم على استعمالها حِفْظُهم ومدارستهم لذلك الأدب.

وكان بعض النقاد يرون أن الأصالة الحقّة في الشاعر تكمنُ في مقدرته على تجديد أو إضافة لصورة من صور الشعر القديم، وطالبوا الشاعر أن يتمسك بشكل القصيدة الجاهلية وبالموضوعات التي عالجتها، ولكن كان عليه ان يعبر عن ذلك بكلمات وعبارات مغايرة لما يقلده وإلا اتهموه بالسرقة. ولهذا اجتهد الشاعر العباسي الكاتب في أن يستمد لغته وعباراته من نفسه، ويتحاشى ما أنهاه إليه الجاهليون. والمعروف أن أباتمام والمتنبي قد جدّدا في أشعارهما والمعروف أيضا أنهما قد أتيا في هذه الأشعار بما استهجنه النُقّاد كقول المتنبي في ختام مديحه لهارون الأوراجي:

لو لَمْ تَكُنْ من ذا الورى اللّذْ منْكَ هُوَ ... عقِمتْ بمَوْلِـدِ نَسْلِها حَـوّاءُ

والبيت من الكامل، وشطره الأول وَعْر خشِن، لايحتوي على أيه كلمات أو عبارات (Formulas) مستمدة من العصر الجاهلي، أما شطره الثاني فيحتوي على واحدة فقط «نسلها» جاءت في معلقة لبيد، أعادت للبيت سلاسته. وقد ساعدت هذه الكلمة - لأنها مستمدة من تراث قد جُرِّب وقبل - على أن تحفظ توازن البيت وتُعْدِل كِفّة الخشونة في الشطر الأول. ولما هجر الشعراء استعمال صيغ الشعر المرويّ فيما بعد نظراً لشيوع الكتابة، واتجاههم إلى الخلق والابتكار، أصبح لكل منهم أسلوبه المتميز.

وبما أن الشعراء المحدثين لم يستوعبوا الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) التي استعملها الجاهليون، وبما أنهم جددوا وابتكروا وأوجدوا لأنفسهم أسلوبا متميزا، يحق لنا أن نقول إن الشعر الجاهلي صحيح، ولم يكن في مقدور هؤلاء الشعراء الكاتبين أن يزيفوه.

والشعر المرويّ في كل الآداب ليس له «نصّ» ثابت، فالشاعر عند كل إنشاد يدخل تعديلات قد تقل أو تكثر على القصيدة. والقصيدة نفسها يطرأ نوع من التغيير على مدى الزمن المتطاول وتبعا لتغيّر ثقافة الأمة عبر هذا الزمن، ولكنها - رغم هذا التغيير - تحتفظ بجوهرها وموضوعاتها الأساسية، فمثلا في الشعر الملحمي، تبقى «العُقْدة» كما هي مهما تبدلت أجزاء الملحمة. والشعر الأنجلو - ساكسوني السيمي يستعمل نفس الكلمات والعبارات (Formulas) التي استخدمها الشعر الأنجلو - ساكسوني الوثني قبل المسيحية، ولكن المسيحية هذبت من هذه الكلمات والعبارات بما يتمشى مع عقيدتها، ولذا نرى في قصيدة بيوُلْف Beowulf التي أُلِّفت قبل ظهور المسيحية، عناصر مسيحية واضحة. ونرى في الشعر القصصي الأسباني المسيحي الذي يتناقله اليهود في المغرب آثارا واضحة لتخليصه من السمات المسيحية. هذه المرونة لِتَقَبُّل كل جديد مع الاحتفاظ بالجوهر والأصل القديم سمة بارزة من سمات الشعر المرويّ. وعلى هذا

الضوء يمكن القول إن الأمر كان كذلك في الشعر الجاهلي، ومن ثم يمكن تفسير لماذا يشيع فيه ذكر «الله»، والقسم به، ولماذا يحتوي على عبارات تكاد تكون آية قرآنية بنصّها. فالشعر الجاهلي قد استوعب عناصر إسلامية خلال القرون الاسلامية الأولى ليتخلص من العناصر الوثنية.

خاتمة

لم تُطبّق نظرية باري ـ لُوْرد حتى الآن بصورة عامة إلا على الشعر الملحمي، أي الأشعار الطويلة ذات الطابع القصصي. ولعل طول القصائد المفرط هو الذي جعل ظهور أسلوب «الكلمات والعبارات ـ (Formulas) أمرا ضروريا، فأعتماد الشاعر على الذاكرة وحفظه للقصيدة كاملة أمر لا يكاد يكون. ولكن الشعر الجاهلي شعر غير قصصي. وإنما هو في جملته شعر غنائي وَصْفِيّ، تتراوح طول قصائده بين بضعة أبيات إلى مائة بيت أو ما يقاربها. فالشعر الجاهلي ـ مثل الشعر القصصي الأوروبي وأغاني تودا الهندية ـ قليل عدد الأبيات بحيث يسهل حفظها، ومن ثم فإن أمر الاعتماد على الذاكرة في حفظه وتداوله يبدو أمرا مقبولا غير مدفوع. ومن ثم فلا بد من تعديل طفيف في نظرية باري ـ لُورْد فيما يختص بتطبيقها على الشعر الجاهلي.

لقد أوضحت هذه الدراسة أن الشعر الجاهلي شعر مرويّ، يحتوي على نسبة عالية من الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) ولايعني اختلاف الروايات واختلاف ترتيب الأبيات في النسخ المختلفة للديوان الواحد أن ذلك الاختلاف ناشئٌ عن تغيير وتبديل في الكلمات والعبارات (Formulas)، كما أشرنا عن الشعر الملحمي. فهذا الأمر في الشعر الجاهلي يدل على استقرار في «النصوص» لايعرفه الشعر الملحمي الطويل. وهذه الظاهرة ـ أي ظاهرة الاستقرار ـ يرى لُورْد أنها تميّز الشعر الملحمي القصير الذي يُغَنّيه القصاص دواماً. في هذه الحالة يحفظ المنشدُ الشعرَ، ولكن هذا الحفظ غير مقصود لذاته، ولايكون إلا بعد اللجوء الى الوسيلة الفنية لتأليف الشعر المرويّ، أي اللجوء إلى الارتجال اعتمادا على الكلمات والعبارات السابقة الوجود (Formulas). فالحفظ والارتجال للأشعار القصيرة ليسا شيئين متناقضين، بل هما متلازمان يتمان بطريقة واعية حتى يستقر «النص» في ذهن الشاعر. وسواء كان الحفظ أو لم يكن، فالذي يجب أن نضعه نصب أعيننا هو أن الارتجال المعتمد على الكلمات والعبارات (Formulas) هو الطريقة الوحيدة المتاحة للشاعر الأميّ بغَضّ النظر عن نوع هذا الشعر (قصصي ـ غنائي ـ وصفي .. الخ) والشكل الذي يتخذه. فمثلا لاحظ الدارسون أن الشعر الأسباني في العصور الوسطى سواء ملحميا أو قصصيا أو غنائيا استخدم كله نفس الكلمات والعبارات (Formulas). ولكن لما انقرضت طبقة الشعراء المحترفين الذين أجادوا فن الارتجال، مات معهم الشعر الملحمي، بينما استمر الشعر القصصي والغنائي نظرا لقصر قصائده التي يسهل حفظها في الذاكرة.

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الشعر العربي، فهناك الرواة الذين صانوا الشعر عن طريق حفظهم له، ولكن كان ذلك في مرحلة تالية لمرحلة خُلِق فيها هذا الشعر بالطريقة التي حاولت هذه الدراسة إثباتها هنا. وبعض هؤلاء الرواة لم يكونوا رواة فقط، بل كانوا شعراء مبتدئين، رووْا شعر شاعر للتلمذة عليه، فلما استكملوا الأداة واستحكم فنّهم أصبحوا شعراء مشهورين كما نعرف عن كعب بن زهير. ونرى أن الشاعر خلال فترة التلمذة هذه يكتسب الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) التي سيستعملها فيما بعد.

وبناء على ما قُدِّم هنا يكون الشعر الجاهلي صحيحا غير منحول، ولكنه لم يصل إلينا بالصورة التي كان عليها عندما نظمه الشعراء، وإنما على صورة قريبة دخلها تغيير وتبديل نتيجة للرواية، ومحاولة نزع العناصر الوثنية منه. لذلك يجب أن ندرس الروايات المختلفة لأي قصيدة على ضوء تاريخ ظهور هذه الراويات، وحسب التنقيح الذي أدخله صانعو الدواوين. وإذا اتضح أن هذه الاختلافات نتيجة لأختلاف المصادر التي استقى منها صانعو الدواوين، فيجب أن نقبل هذه الاختلافات على أنها كلها صحيحة، لأن البحث عن «نص أصلي» في الشعر المرويّ جهد ضائع لا مُحصّل وراءه.

وبعد، فهذه خلاصة النظرة الجديدة إلى الشعر الجاهلي، عرضتها كما هي. ولم أتدخل فيها، ولي ردّ مُفَصّل إن شاء الله في القريب. وآمل أن يتصدى لها الدارسون بالبحث والنقد.

المصادر والهوامش

(1) Milman Pary, l'Epithete traditionelle dans Homere (Paris, 1928); Les formules et la metrique d'Homere (Paris, 1928); (Studies in the Epic Technique of Oral Verse — Making I: Homer au Homeric Style), Harvard Studies in Classical Philology, XLI (1930), PP. 74—147; (Studies in the Epic Technique of Oral Verse — Making II: the Homeric Language as the Language of Oral verse), HSCP, XLIII (1932).

(2) The Singer of Tales (Cambridge, Mass. 1964).

(3) Donald K. Fry (ed). The Beowulf Poet:A Collection of Critical Essays, (Englewood Cliffs, N.J), 1968.

(4) James H.Jones. (Commonylace Memorization in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballads,) Journal of Americon.

(5) Joseph Duggan. (Formulas in the Conronnement de Louis,) Romania, 1966, PP. 315 — 344, Tatiana Fotitch, (The Chanson de Geste in the Light of Recent investigation of balkan Epic Poetry,) Linguistic and literary Studies in Honor of Helmut A. Hatefeld, ed. A.S.Grisafulli, (Washington D.C) 1964.

(6) W.E.Meleod, (Oral Bards at Delphi) Transcations of the American Philological Association, Xcll, 1961, PP.317-325— James A.Notopoulos. (The Homeric Hymins as Oral poetry.) American Journal of philology, LXXXIII, 1962, PP. 334 — 368; Joseph A.Russo, (The Structural Formula in Homeric Verse.) Yale Classical Studies, XX: Homeric Studies, ed G. S. Kirk (New Haven), 1966, PP. 219 — 240.

(7) William Whallon, (Formulaic Poetry in the Old Testament,) Comparative lierature, XV, 1963, PP. 1 — 14; (Old testament poetry and Heroic Epic,) Comparative Literature, XVIII, 1966, 113 — 131.

(8) انظر مثلا: James Ross, (Formulas Composition in Gaelic Oral Literature, Modern Philology LVII, 1959, PP. 1 — 12.

9) The singer of tales PP.126 — 127

(١٠) انظر البيان والتبيين للجاحظ ٣: ٢٨ - ٢٩ (تحقيق عبدالسلام هارون، ط. ثانية ١٩٦٠).

(١١) يعني سارجنت أن ندرس الشعر الجاهلي في ضوء ما ينظم الآن في الجزيرة العربية، حيث أن الطريقة التي نظم بها الشعر الجاهلي لم تتغير حتى الآن.

(12) R.B.Serjeant, South Arabian Poetry: I,Prose and Poetry from Hadaramawt (London, 1951), P.3.

(13) Serjeant, Ibid, PP.3,8,13,57; Albert Socin, Diwan aus Central — Arbaien, Abhandlungen der philologisch —historischen Classe der Koniglich sachsischen Gesellschaft der Wissenschaft, XIX (Leipzig 1901), P.46.

(14) Serjeant, op. cit, PP. 76 — 85; Socin, OP. citl, P.48.

(15) serjeant, Op. cit, P.8.

(16) Alois Musil. The Manners and customs of the Rwala Bedouins (New York, 1928), PP.283—284.

(17) Blachere, Histoire de la literature Arab des Origines a la Fin du Xv siecle de J.C. (Paris), 1952, vol.1, PP. 92—93.

(18) Serjeant, op. cit. Pp. 12, 76.

(19) Ibid. P.8.

(20) Musil, Op. Cit. P. 284.

(21) Serjeant, Op. cit. p. 26.

ويعطي الدكتور جيمس منرو مثالا لتأكيد ما ذهب إليه سارجنت، فيقول أن كثيرا من القصائد الحديثة في الجزيرة العربية تبدأ بهذه العبارة: «ياراكبا».

(22) Serjeant, op. cit., P.13.

(23) Musil, OP. cit., P.284, serjeant, OP. PP. X, XI.

(24) Musil, Op. cit., p. 284.

(25) Ibid., P. 284.

(26) Socin, OP. cit., P.6.

(27) Musil, OP. cit., P. 284; Serjeant, OP. cit., P.X.

(28) Musil, OP. cit., P. 283;Blachere OP. cit.. vol.2, P.357.

(29) Lord, OP. cit., P.37.

٢) يقول جيمس منرو - تدعيما لهذا الرأي - أن الطريقة الغربية التي كان البدو ينهون بها أشعارهم قد تنبه إليها ابن رشيق وعابها ونال منها، قال: (ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها، والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة). انظر العمدة (١: ٢٤٠، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ط. رابعة - لبنان ١٩٧٢. أقول: وابن رشيق لم يعد ذلك عيبا. بل قال:

(كل ذلك رغبة في أخذ العفو، وإسقاط الكلفة، ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عند شدة المطر «كأن السباع . . . » فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات، وهي أفضلها).

(٣١) شرح القصائد السبع لابن الأنباري - تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف ١٩٦٣.

(٣٢) ديوان امرئ القيس (ضمن العقد الثمين)، تحقيق ألورد، لندن ١٨٧٠.

(٣٣) ديوان زهير (ضمن العقد الثمين).

(٣٤) ديوان لبيد - دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.

(٣٥) المفضليات - تحقيق ليال، اكسفورد ١٩٢١

(٣٦) ديوان عنترة (ضمن العقد الثمين). (٣٧) ديوان علقمة (ضمن العقد الثمين).

(٣٨) ديوان النابغة (ضمن العقد الثمين).

(٣٩) Lord, OP. cit., P. 35.

(٤٠) داخل أي بحر من بحور الشعر.

(٤١) فتكون كلتاهما فاعلا أو مفعولا أو منادى.. الخ.

(42) Nagler. Op. cit., Russo, p. cit.

(43) Lord. OP. cit., PP. 49 — 50, 63 — 65.

(٤٤) دراسات في الأدب العربي (ص: ١٨٣)، ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت.

(٤٥) انظر لهذين البيتين خاصة ديوان امرئ القيس ص: ١٤٣، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة.

(46) The Singers of Tales, oP. cit. P. 54.

(47) M. Parry, (Studies I) HSCP, XLI, 1930.

(٤٨) مقدمة ابن خلدون، ٤: ١٢٩٠ - ١٢٩٣، تحقيق علي عبدالواحد وافي. لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٢.

(49) Mary Catherine Bateson, Structural Coninuity in Poetry: A Linguistic Study of Five Pre — Lslamic Arabic Odes (Paris, 1970), P.30.

* * *



الجزء الثامن من السنة الرابعة والعشرين

اول مايو (ايار) سنة ١٩١٦ و ٢٨ جماد الثاني سنة ١٣٣٤

اقوال مأثورة

لمؤسس الهلال

اسباب النجاح [1]

الثروة أشهى ما يطمع فيه الناس لانها تساعدهم على ما تتطلبه نفوسهم من المشتهيات المادية أو المعنوية الجسدية او العقلية فهم يسعون في طلبها ويحلمون بها ولا ينالها الا أفراد توفرت فيهم المواهب المساعدة على نيلها وتوفقوا الى احوال اعدت لهم اسبابها . ولا تنال الثروة اعتباطاً او عبثاً وانما ينالها اهل النشاط والذكاء بجدهم وسهرهم بعد أن يذيبوا أدمغتهم في استنباط الاسباب وتدبير الحيل ومراقبة الفرص مما يحتاج الى ذكاء وتعقل وسداد رأي ولا سيما في هذا العصر عصر الجهاد في سبيل الحياة . فيجتزئون من اسبابها على نسبة ما يبذلونه من السعي والاجتهاد . الا نادراً ولاسباب عارضة كالأثراء بطريق الارث أو بالعثور على كنز أو معدن او صعود الاسعار فجأة لما يملكونه من عقار أو نحوه مما لا يحتاج الى تعقل او ذكاء . فهذا لا يجوز اتخاذه قاعدة وانما القاعدة ان ينال الانسان من دنياه بقدر سعيه وعلى نسبة مواهبه

ومن الاوهام الشائعة « أن الثروة لا تنال بطريق الحلال وان الانسان الامين المستقيم يعيش فقيراً ويموت معوزاً وانما يثري الكاذبون اهل الحيل والنفاق » . ولهم في ذلك أقوال واشعار وامثال . وهو عذر الذين يفشلون في سعيهم مع رغبتهم في العمل وسهرهم واستقامتهم فينسبون فشلهم الى صدقهم وسلامة نيتهم . وهم انما فشلوا لافتقارهم الى بعض معدات النجاح كالذكاء او المعرفة او الثبات او نحو ذلك . لان الاستقامة وحدها لا تكفي ولو رافقها السعي والسهر

جرجي زيدان

(١) من الهلال سنة ١٥ صفحة ٣

الشعر الجاهلي

كيف ندرسه ؟

(١)

لم يورثنا العرب في جاهليتهم الا هذا التراث الخالد الذي نقلته الينا افواه الرواة — مع شيء من التصحيف والتحريف ومن التبديل والتغير وعلى نحو من الزيادة والنقص — وهو الشعر

فان الرواية لم تحفظ عنهم في جاهليتهم من النثر والسجع شيئاً تصح الثقة به والاعتماد عليه ، أما هي طائفة قليلة من الخطب واسجاع الكهان والمتنبئين قلما يتفق على نصها راويان

ولبداوة العرب في ذلك الاثر الاكبر ، فليس في طبيعة النثر من القوة التي يسيطر بها على الحس ويتسلط على الشعور ما يكفي لتخليده وقهر الرواة على ان يتوارثوه والعرب — بعد ذلك — في جاهليتها أمة بادية لا تعرف الكتاب ولا تألفه ، فليس عجيباً ان تضيع محاوراتها وخطبها من غير ان تحفظ الرواية منها الا الشيء القليل

تلك علة عرفها القدماء وقبلها المحدثون ، يرددونها كلما حاولوا البحث عن بقاء ما للجاهلية من شعر ، وفناء ما لها من نثر

وربما كانت من بعض وجوهها حقاً ، ولكننا نسرف الاسراف كله اذا اعتقدناها من كل وجه . انما الحق الذي لا شك فيه ان العرب في جاهليتها لم يكن لها نثر يستحق ان يحفظ ، ولا خطب ينبغي ان تخلد . لان طبيعتها لم تكن قد وصلت بعد من الرقي والتهذيب الى حيث تصلح مصدراً لبارع النثر ورائعه ، ولجيد الخطابة وموفقها

فما النثر الا صورة النفس الهادئة الوادعة قد اتيح لها من اسباب الحضارة ووسائل المدنية ، ومن كتب العلم واسفار الحكمة ما يوفر عليها حظها من شيئين : احدهما الامن والدعة ، والثاني الروية والتفكير

ونحن نعلم ان الامة العربية في جاهليتها لم تكن قط آمنة ولا وادعة ، كما انها لم تكن قط باحثة ولا مفكرة [1] . فليس من الميسور ان تكون كاتبة او ناثرة

(١) انما نريد بالبحث والتفكير هذا النوع من الحركة العقلية الذي تدين له الحضارة والرقي [illegible] عند العرب وغيرهم من الامم [illegible] الحركة الذهنية [illegible] وجه الخاطر والبادي في كل [illegible]

والتاريخ نفسه يدلنا على أن عهد الامة العربية بالكتابة انما هو متصل بظهور الاسلام وانتشاره . فليس من الحق ان يقول قائل ان الامة العربية كانت في جاهليتها كاتبة ، لان حرب بن أمية تعلّم الكتابة من اهل الحيرة ، او لان الخط المسند كان متوارثاً في بعض الاسر باليمن . وانما هذه كتابة افراد لا كتابة شعوب

ليست هذه الخصلة غريبة في حياة الآداب ، ولا مقصورة على حياة العرب خاصة . فان اليونان والرومان على ما يحدثنا به تاريخ آدابهم لم يعرفوا النثر الرائع ولا الخطابة التي يصح أن نسميها بهذا الاسم الا بعد ان وفر عليهم حظهم من الحضارة ورقي الحياة العلمية

فما كان ديموستين[1] ولاشيشرون[2] الا ابني الحضارة قد ازهر غرسها واينع ثمرها وما كان نبوغ علي — رضي الله عنه — وزياد والحجاج في الخطابة الا بعد ان احرز العرب من الحضارة حظاً يتفاوت قوة وضعفاً ويختلف قلة وكثرة[3] بمقدار ما بين عصوره من التفاوت والاختلاف

كذلك لم يورثنا العرب من آثار الحضارة المادية شيئاً يصح ان نعتمد عليه في فهم حياتهم النفسية اللهم الا ما كان من هذه الآثار القليلة يراها السائح اذا جاب اقطار الحجاز واليمن كسد مأرب باليمن ومنازل ثمود بين الحجاز والشام

وهذه الآثار على قلة[4] ما ورثنا من الخرب منها والآثار التي يبين مصدر اقامتها لا تكفي عنواناً لحياة أمة ذات حظ موفور من الحضارة ، ولا تصلح مادة لدرس هذه الحياة

فكثيراً ما بادت الامم من غير ان تترك من آثارها المكتوبة شيئاً يمثل حضارتها تمثيلاً صحيحاً ولكنها تركت من الآثار ما اتاح للآخرين ان يصوروا من حياتها المادية

(١) اشهر خطيب يوناني بل اشهر خطيب في العالم كله الى الآن عاش في القرن الرابع قبل المسيح وعاصر الاسكندر واباه وكان لهما عدواً وهذه العداوة هي سبب نبوغه

(٢) اشهر خطيب روماني عاش في القرن الاول قبل المسيح وكانت الفتنة الرومانية التي اسقطت الجمهورية واقامت الامبراطورية هي سبب نبوغه

(٣) التوفيق بين هذه النظرية وبين حياة الخطابة عند العرب تحتاج الى كلام كثير ليس هذا موضعه فقد يظن الباحث ان رقي الحضارة العربية قد واد الخطابة . وليس هذا من الحق في شيء فان رقي الخطابة الآن في اوربا يثبت بطلانه اثباتاً لا شك فيه وانما لموت الخطابة عند العرب ايام العباسيين اسباب اخرى

(٤) استكشف المستشرقون على هذه الآثار انواعاً من الخط المسند والثمودي والنبطي ولكن هذه الكتابات لا تفيد شيئاً في تاريخ هذه الآثار نفسها وانما تفيد في تاريخ الذين كتبوها لان هذه الامم قد تأخرت بعد اقامة هذه الآثار

والحضرية صورة ؛ بهل اقتناع النفس واطمئنانها اليها (١)

اذاً فليس الى درس الحياة النفسية للعرب من سبيل الا درس ما ورثنا من الشعر

فهل نستطيع ان نكتفي بدرس هذا الشعر لفهم الامة العربية ولان نتخذ لها صورة واضحة جلية ؟

هذه مسألة لا يستطيع الاجابة عنها الا من اتقن الشعر الجاهلي وفهمه واحسن استنباط الصلة بينه وبين الحياة المادية للافراد والجماعات

ونحن نزعم انا قد وفقنا الى بعض ذلك ونزعم انا نستطيع ان نستنبط من الشعر الجاهلي للحياة المادية والعقلية عند الجاهليين صورة الا تكن واضحة الوضوح كله فهي منه على حظ غير قليل

* * *

درس هذا التراث القديم واستنباط الصورة الواضحة منه للامة العربية أمر ليس اليه من سبيل - حتى نثبت صحة النسبة بين هذا التراث وبين اصحابه وهو نوع من البحث يستتبع ضروباً كثيرة من العناء

فقد وصل الينا هذا التراث بطريق الرواية لا بطريق الكتابة . والرواية في نفسها مظنة الوان من الشك وضروب من الاختلاط ليس للباحث المحقق ان يغفل عنها . بل لا بد له من ان يمتحن الرواة والرواية في نقدها وتمحيصها قبل ان يقبلها ويتخذها قضايا ومقدمات لما يريد ان يضع من الاحكام

ليس الشك في الرواية مقصوراً على ما ورثنا عن العرب ولسنا اول من شك فيما نقلت اليه الرواية من تراث . فسوء الظن بالرواية نتيجة لازمة لرقي البحث وملكة التحقيق العلمي ، ولما حدث في هذه العصور من استحالة الحياة العقلية الخالصة وشدة سلطانها على ملكات الانسان كافة . فاذا شككنا الان في قيمة الرواية لتراث العرب فقد شك الفرنجة قبلنا في قيمة الرواية لتراث الرومان واليونان . واصبح ما كان يعتقده مؤرخو هاتين الامتين حقاً لا شك فيه وان الصلة بينه وبين الحق لواهية وأن السبب بينه وبين الصواب لمقطوع

---

(١) من هذه الامم امة الاترسك التي عاشت في ايطاليا وعاصرتها رومية وتغلبت عليها ولن العلماء لم يستطيعوا الى الان ان يعرفوا لغتها ولكن تاريخها لهم واضح معروف بفضل ما تركوا من الآثار وما كتب عنهم معاصروهم الرومان

كانت روايات هيرودوتس [١] وتيت ليف [٢] عند كاتبها حقاً صريحاً وما شك معاصروها في ان نصيبها من الصدق موفور فاصبحت هذه الروايات وان الحق منها ليحصيه العد ويتناوله الحصر

عدم شيوع الكتابة هو العلة الاولى في ذلك ولكن للشك في الرواية العربية عللاً خاصة لا بد من الاشارة اليها أخصها ظهور الاسلام فانه أنتج أموراً لم يكن للعرب عنهما مندوحة

الاول الفتوح وما استتبع من موت كثير من الرواة وذهاب كثير من الرواية على أثر ذلك

ولعل هؤلاء الرواة لو لم يعاجلهم الموت لأدوا الينا ما يزيد حظنا من هذا التراث الادبي الذي تركه لنا الجاهليون

فلم يكن كل شاعرٍ جاهلي موفقاً الى الشهرة وبعد الصيت بحيث تصبح قصائده حظاً شائعاً في القبائل يرويها من عرف الشاعر ومن جهله . بل كان منهم الخامل الذي لم يرفعه حسبه الى حيث يناصي كبار الشعراء . وكان منهم من بغّضت قبيلته الى العرب فاصابه ما أصاب قبيلته فلم يحفل به الرواة . وانما كان له راوية خاص يروي عنه شعره ويحفظ عنه ما نظم من قصيد . ولعل هذا الراوية قد هلك في ما كان من حروب الردة والفتح والفتن قبل ان يتمكن من ان يورث ما روى وينقل الى الناس ما حفظ

ومن هنا يجب الشك فيما يروي صاحب الاغاني وغيره من ان هذا الشاعر قد كان مقلاً . فلعل الشاعر في نفسه لم يقل وانما أقل الرواة عنه

انظر الى الحارث بن حلزة ذلك الذي ارتجل — فيما يقول الرواة — معلقته المشهورة بين يدي ملك الحيرة : أفترى ان هذا الشاعر تسعده بديهته باكثر من مائة بيت في نفس واحد غير منقطع ولا متلجلج قد كان من طبيعته الاقلال ?

وكذلك خصمه عمرو بن كلثوم : أليس ما أصاب بكراً وتغلب في الجاهلية والاسلام

---

(١) اول مؤرخ يوناني بل اول مؤرخ في العالم كله عاش في القرن الخامس قبل المسيح ووعته الحروب اليونانية الفارسية الى ان يضع كتابه في تاريخ اليونان والفرس لا سيما ما يتعلق منها بهذه الحروب وبحرصه على التحقيق لم يستطع ان يضع كتابه حتى ارتحل الى البلاد الشرقية فزار ممالكها كافة

(٢) مؤرخ روماني وثني عاش في عصر الامبراطورية في القرن الاول والثاني للمسيح ومؤرخو الاداب اللاتينية يضيفون اليه حياة التاريخ عند الرومان . وضع كتابه في نيف واربعين جزءاً أتى فيه بتاريخ الرومان وفصل فيه حتى فتح روما البلاد اليونانية وبلاد قرطاجنة

من الخطوب هو الذي ذهب بما ترك هذان الشاعران ؟ ؟

مثل هذين الشاعرين كثير ولقد يأخذنا الدهش حين نقرأ هذه القصائد المعدودة التي تركها علقمة الفحل وعبيد بن الابرص وشبيه بن البرصاء وغيرهم من الشعراء فنرى لهم الطباع الخصبة والخواطر الفياضة والنفوس الحساسة لا تستطيع ان تخفي حسها من غير ان تعلنه في غناء القريض ثم لا نرى لهم من الشعر الا الشيء القليل

الامر الثاني ما أحدث الدين في نفوس بعض الناس من أثر الصلاح والورع او ما يشبههما ذلك الاثر الذي حملهم على ان يرووا لبعض الشعراء وعلى أن يرووا لبعضهم ما لم يقل حرصاً على ارضاء عاطفتهم الدينية ، حين ظنوا ان في رواية رفث الجاهلية ولغوها اثماً ، وحين ظنوا انهم ان نحلوا شعراء الجاهلية ما فيه التوحيد ظل والنبوة خيال فقد نصروا الدين وأيدوه ؛ واعانوا الاسلام ووازروه وتلك فيما يروى الرواة عن أمية ابن ابي الصلت وفيما يتحدث به القصاص من شعر الجن والهواتف ابان النبوة والهجرة وفي مقتل سعد بن عبادة وعمر بن الخطاب ما يدلك دليلا لا شك فيه على ان الادب الجاهلي خاصة والعربي عامة قد مني بطائفة من الكذبة والوضاعين شوهوا خلقه كما ان السنة المطهرة لم تسلم من امثالهم

وعلة ثانية لا سبيل الى اغفالها وهي ما اثارت العصبية بين العدنانية والقحطانية ايام بني أمية من حرص كل قبيل من ان يعتز بحسبه ونسبه في الجاهلية وبعد اثره وصدق بلائه في الاسلام ؛ فقد كان ذلك مصدر طائفة من الشعر رويت عن حمير وغيرهم من قبائل اليمن يشهد الذوق بانها حديثة متعملة . وان استكشاف التكلف فيها لا يحتاج من التعمق واعمال النظر الى شيء كثير

العلة الثالثة ان طائفة القصاص الذين كانوا يتخذون المساجد مجالس يقصون فيها على الناس ما فيه لنفوسهم تهذيب . ولاخلاقهم اصلاح ، ولعقولهم رياضة وفكاهة قد كانوا ينتحلون من الشعر والنثر ما يرون فيه معيناً لهم ولخلفاء الدين ولوهم هذا الامر على ما يريدون [١]

فقد انتحل ابن اسحاق ووهب بن منبه والواقدي وغيرهم من الرواة شيئاً كثيراً من الشعر اضافوه الى الجاهليين والى الصحابة رضوان الله عليهم اجمعين ولم يكتفوا بذلك بل نحلوا عاداً وثمود وغيرهما من قبائل العرب البائدة من الشعر شيئاً غير قليل

---

(١) كان القصص منصباً رسمياً من مناصب الدولة ايام بني امية وصدراً من ايام بني العباس واما ايام الخلفاء الراشدين فكان القصص مقصوراً على الجيوش الغازية في ميدان القتال وقد كان ابو سفيان بن حرب قاص الجيش الاسلامي في وقعة اليرموك مثلا

ثم ان المحققين من رواة اللغة والادب لم يغفلوا عن هؤلاء المنتحلين . فاشار اليهم ابن سلام في طبقاته . ونبه ابن هشام الحميري في سيرته على ما انتحل ابن اسحق من الشعر الذي نسبه الى الصحابة والجاهليين يشير الى ذلك في تلطف ورفق . ولكن هذا التنبه من الرواة المحققين لم يكن كافياً لاستخلاص الشعر الصريح ذي النسب الواضح الى الجاهليين لعلل لا نعرض لها الآن

فاذا اضفت الى هذه العلل السابقة علة اشترك فيها العرب والرومان معاً عرفت مقدار ما ينبغي احتماله من العناء في تحقيق الروايات للشعر الجاهلي

هذه العلة هي اختلاط العرب بعد الفتح بامم كانت أرقى منهم حضارة وأزهى منهم مدنية وأثبت منهم في العمران قدماً

تلك الامم اضطرت بعد الفتح الى ان تتملق العرب وتتلطف لهم وتسعى ما استطاعت في نيل الحظوة لديهم فسلكت الى ذلك سبلاً كثيرة منها انتحال الرواية عن مجد العرب وعزهم القديم في قوة السيف واللسان معاً

ومثل هذا قد بلا الرومان حين مكنهم الفتح من بلاد اليونان فاسروا منهم العدد الكثير واتخذوا هؤلاء الاسرى — كما كان عند العرب أسرى الفرس — مؤدبين لابنائهم ومنظمين لدواوينهم العامة والخاصة

فما اسرع ما انتحل اليونان للرومان من القصص والاساطير مجداً أثيلاً وعزاً تليداً وشعراً طريفاً ونثراً رائعاً حتى قال هوراس الشاعر الروماني : ان رومية قد فتحت اليونان بالسيف ولكن اليونان قد فتحوا رومية بقوة العقل

وذلك نفسه هو الذي كان من الفرس حين اشتد اختلاطهم بالعرب أيام بني أمية وعلى نحو خاص أيام بني العباس

من هذا كله يظهر ما يحيط بالرواية الجاهلية من الشك والريب وأن من الغفلة أن يتناول الباحث المحدث كل ما ورد في كتب الاقدمين على انه حق لا شك فيه فيبحث عنه ويستنبط منه ويشيد عليه من العلم قصوراً هي في نفس الامر أوهى وأوهن من نسج العنكبوت

فاذا احتاط الباحث كل الاحتياط في التثبت من رواية الشعر الجاهلي ووصل بعد هذا الاحتياط الى ما يعتقد او يرجح انه شعر جاهلي صحيح فقد فرغ من التمهيد الذي لا بد منه

وهنا يجب ان يشرع في درس هذا الشعر نفسه فكيف السبيل الى هذا الدرس ؟

محمد حسن نائل المرصفي

الهلال
العدد رقم 9
1 يونيو 1916



الجزء التاسع من السنة الرابعة والعشرين

اول يونيه (حزيران) سنة ١٩١٦ و ٣٠ رجب سنة ١٣٣٤

اقوال مأثورة

لمؤسس الهلال

التعليم الالزامي [1]

ونعني بالتعليم الالزامي ان تجعل الحكومة تعليم الابناء فرضاً على آبائهم يُسألون عن التقصير فيه . وكما يطالب الوالد بطبيعة الوجود بحفظ الولد وحياطته وتربية بدنه بالغذاء والكساء ريثما يشتد ساعده ويستقل بنفسه فهو ايضاً يطالب بتربية عقله وتهذيب نفسه ليقوى على معاركة الحياة . ولكننا نرى الآباء غير عاملين بهذه القاعدة والحكومة انما اقيمت لحماية العاجز ونصرة الضعيف والاقتصاص للمظلوم من الظالم . فكما تطالب الوالد اذا قصر في تغذية ولده وكسائه وتحمله على القيام بهذا الواجب فهي مسئولة عن تقصيره في الواجب الاخر اذا رأته مقصراً به ولم تجبره عليه . ولذلك كان للحكومة ان تجبر الوالدين على تعليم اولادهم ولا سيما اذا كانوا لا يزالون في اوائل ادوار نهضتهم

كذلك فعلت الامم الراقية ولا يزال التعليم اجبارياً في الممالك المتمدنة حتى الان فلماذا لا يكون كذلك بمصر بعد ان رأينا تقاعدنا عن انشاء المدارس من عند انفسنا مع قلة المتعلمين بيننا ? فان الامم المتمدنة لم يكثر عدد القارئين فيها الا بالتعليم الاجباري ...

جرجي زيدان

---

(١) من الهلال سنة ١٦ صفحة ٢٠٢

الشعر الجاهلي

كيف ندرسه

٢

قد يصل الباحث بعد الاحتياط وشدة التحقيق الى الاقتناع العادي بان قصيدة ما من الشعر قد صحت نسبتها الى شاعر بعينه

وقد يصل الى ان هذه القصيدة جاهلية ، ولكنه لا يستطيع ان يحقق نسبتها الى شاعر معروف

فمن هنا تنقسم نتيجة التحقيق في الرواية قسمين ، لكل قسم منها فائدة خاصة : احدهما ما استطاع الباحث أن يعرف فيه شخصية الشاعر وصحة ما نسب اليه من الشعر . والآخر هو ما لم يصل فيه الباحث الا الى اثبات جاهلية الشعر فحسب

لهذا التقسيم أثر عظيم في منهج البحث عن هذه الصورة الواضحة للامة العربية في شعر الجاهليين ، لانه يستتبع تعدد موضوع البحث في احد القسمين ، وتوحده في القسم الثاني

فانك اذا عرفت ان القصيدة التي مطلعها : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) انما هي قصيدة جاهلية قد صحت نسبتها الى هذا الشخص الذي سمته الرواية امرأ القيس بحثت في هذه القصيدة عن شيئين :

احدهما شخصية الشاعر وصورته النفسية الخاصة وما اتصل بها من الحياة المادية

والآخر صورة الامة العربية عامة . فقد فرغ الناس من اثبات ان قصيدة ما من الشعر لن تعرف ولن تشيع في امة شاعر الا اذا لاءمت اخلاقها وطباعها ، ومثلت حياتها النفسية نحواً من التمثيل

ولكنك اذا عثرت (وكثيراً ما تعثر) في حماسة ابي تمام ، والبحتري ، وفي كتاب الكامل ، والاغاني ، وديوان المعاني وغيرها من كتب الرواية بالقصيدة او المقطوعة تنسب الى شاعر غير معروف ، او تعزى الى قائل مشكوك فيه لم يكلفك البحث ولم تأخذك مناهجه ان تتعرف شخصية الشاعر ، وتتبين نفسه ومزاجه الخاص

انما انت ملزم حينئذ ان تبحث عما بين هذا الشعر وبين عصره وبيئته من الصلة والارتباط

فاحد هذين القسمين مزدوج الموضوع والفائدة ، كما انه مزدوج الجهد والعناء والآخر قد اكرهنا بعد العهد وقدم الزمان على ألا نبحث فيه الا عن موضوع واحد ، ولا نلتمس منه الا غاية واحدة ، من غير ان يرفع عنا ما في القسم الاول من عناء البحث عن مزاج هذا الشخص المجهول ، لنستطيع ان نميزه ميزاً ما من مزاج الامة عامة

كلا القسمين يشترك وصاحبه في وجوه من البحث من حيث انه اثر لزمانه ومكانه ولما كان فيهما من حياة دينية ، وسياسية ، واجتماعية ، واقتصادية

فلا بد لدارس الشعر الجاهلي من ان يدرس اقاليم الجزيرة العربية درساً جغرافياً مستوفى ليعرف طبيعة ارضها وجوها ونتاجها ، وما عسى ان تترك في نفوس سكانها من أثر

هو ملزم أن يفعل ذلك ، وان يفعله مرات متعددة بالقياس الى عصور مختلفة . فان درس الحال الجغرافية لجزيرة العرب الآن ليس يكفي لدرس حالها الجغرافية قبل الاسلام

فمن الواضح ان الحياة الطبعية لا قليم ما تختلف نوعاً من الاختلاف بتغير الازمان فربما كانت هذه الرقعة من الارض قبل الاسلام خصبة ، فاصبحت الآن مجدبة

وربما كانت في عصر المسيح — عليه السلام — كثيرة المطر موفورة الحظ من الغيث ، فاصبحت الآن وان نصيبها من رمال الصحراء ليربو على نصيبها من ماء السماء[1]

واذاً فما كانت تنتجه من الآثار ايام خصبها غير ما يمكن ان تنتجه في ايام جدبها . فلا بد من درس جغرافيتها التاريخية درساً مستوفى

هذا الدرس وان ادى بعض النفع واشتمل على كثير من الفائدة فانه لا سبيل الى اتقانه والحكم فيه من غير شك ولا ريب . فان العلم لم يوكل بكل اقليم من اقاليم الارض رقباء من مؤرخي الجغرافية وتقويم البلدان يسجلان ما اختلف عليه من خصب الارض وجدبها ومن صفاء الجو وكدره ، ومن فيض الماء وغيضه

فاذا استطاع مؤرخو اليونان والرومان ان يصفوا لنا حال الذي عرفوه من افريقية واوربة وآسية في عصورهم فلم يستطع غيرهم ان يخبرنا بحال الحجاز قبل الاسلام

واما الذي لدينا الوان من الرواية ليس حظها من الصحة باكثر من حظ رواية الشعر

من هنا تعترض دون درس الجغرافية لبلاد العرب عقبتان : احداها جهل التاريخ

(١) يلاحظ ان هذه حال بلاد تونس

بها ، والثانية ان الجغرافية الحديثة لم تستطع ان تعرفها معرفة صادقة موفورة الحظ من الصواب الى الآن

ولم نطل هذه الاطالة لنحتال في استصعاب البحث أو اقامة العقاب بين يدي الباحثين . وانما نريد ان نثبت ان الاعتماد في درس الآداب على درس المكان والثقة بما ينتج هذا الدرس من النتائج امر لا سبيل اليه ولا مطمع فيه

هذا البحث نافع مفيد ، ولكن نتائجه ظنية ، اذا لم تضف اليها دلائل أخرى تستنبط من غير الدرس الجغرافي

ليس حظ الزمان من هذا الشك بأقل من حظ المكان ، فان الزمان اذا ذكر في تاريخ الآداب لم يرد منه حركة الفلك ولا تلك المعاني التي اختلف الفلاسفة في تحديدها . وانما يراد منه الحياة العامة التي تتناول سيرة الامة في دينها ، وسياستها ، واجتماعها ، واقتصادها ، وآدابها . ووضوح هذه المعاني بالقياس الى امة ما موقوف على وضوح تاريخها الوضوح كله ، كما انه خاضع من قوانين التغير والاستحالة لاكثر مما خضع له المكان

فالبحث عن الحياة الادبية لامة لم تعرف الكتابة مصدر شك وارتياب ، لان الكتابة لم تنقل الينا صورة صادقة او قريبة من الصدق لهذه الحياة

وتلك القوانين العامة التي استكشفها علم الاجتماع وجعلها مقياساً لحركة الامم في انتقالها من بداوة الى حضارة ، ومن انحطاط الى رقي ، اذا سهل علينا التوفيق بينها وبين حياة الامم الحديثة الآن ، فليس مصدر ذلك الا وضوح تاريخ هذه الامم

فاذا غمض هذا التاريخ كان التوفيق بين هذه القوانين وبين حياة هذه الامم امراً عسيراً ليس يخلو من الفائدة من غير شك ولكن تحقيق الصلة بينه وبين اليقين المنطقي امر لا سبيل اليه

اذاً فلا بد — مع العناية بدرس الزمان والمكان — من الاعتماد على الاداب نفسها في فهم الصورة الادبية للجاهليين

فان شعر الشاعر ليس الا مثالاً لشخصه

فاذا استطعنا أن نعرف هذا الشخص من شعره سهل علينا أن نقرن اليه امثاله ونظراءه ، وان نصف ما يمكن ان يكون بينهما من تقارب واتصال

وكلف الامة بالقصيدة المنظومة ، والخطبة المدبجة ، واطلاق الامثال السائرة ليس الا صورة نفسها الاجتماعية

فشيوع قصيدة امرئ القيس يدلنا على أن هذه القصيدة قد كانت نموذج ما يحب العرب من الشعر : اي انها قد كانت مثالاً لنفس الجمهور من الامة العربية

وليس ينبغي أن يطمع باحث عن حياة الآداب قبل التاريخ او عصر التاريخ القديم في اكثر من ذلك

هذا ضرب من اليأس صعب على محب البحث احتماله ، ولكن

اذا لم يكن الا الاسنة مركباً   فلا رأى للمضطر الا ركوبها

ونحن اذا ظفرنا من حياة الامة الجاهلية ببعض هذا الذي نسمو اليه فقد وفقنا الى خير كثير

يشترك القسمان من الشعر الجاهلي كما قدمنا في هذا النحو من الشبه وفي هذا الضرب من البحث بحيث متى فرغ منه الباحث كان قد قطع المرحلة الثانية في سبيل غرضه الذي يلتمسه ويسعى اليه

فاذا وصل من البحث الى هذا الموضوع وجد طريقين مفترقين ولكنهما تنتهيان الى غاية واحدة في رأي المؤرخ والاجتماعي ، والى غايتين مختلفتين في رأي مؤرخ الآداب

اولى هاتين الطريقتين البحث عن الشعر قد عرف صاحبه وصح ما بينه وبين شعره من النسبة

ولنرد هذه الطريق الذي : أسهل هي أم حزن ؟ وايسير مسلكها أم عسير ؟

الشاعر ، والكاتب ، والخطيب والصانع والفنى اثر زمانه ومكانه كما يقولون

ذلك حق لا شك فيه . ولكن : أليس لهذا الشاعر شخصية مستقلة يصعب او يمتنع تحقيق ما بينها وبين الزمان والمكان من صلة ؟

لا ينبغي أن يكون في ذلك شك . والا فلم كان هذا الشاعر شاعراً دون غيره من ابناء زمانه ومكانه ؟ ولم اختص شعر امرؤ القيس مثلا بخصائص حرمها شعر آخر من الذين عاصروه وعاشروه ؟ وكيف نستطيع ان نفهم معنى النبوغ اذا لم يكن كل شيء الا نتيجة الزمان والمكان ؟

ثم اليس من ظواهر هذه الحياة الفردية والاجتماعية ما لا يرجع الى علة ولا ينتهي الى سبب . ولسنا ندعي ان النبوغ امر غير معلل . وانما نقول ان العلم حتى الآن لم يستطع ان يستكشف الصلات الدقيقة بينه وبين عصره وبيئته

فلا بد من البحث عنها في خفايا النفس وطيات الضمير

وهنا يظهر الاثر الذي سيحدثه علم النفس في حياة الاداب . فهذه الطريق اذاً التي

نسلكها في درس الشاعر عرفته الرواية وعرفت شعره : هي طريق البحث عن عواطفه وطباعه ، وعن اهوائه وميوله ، وعن مزاجه وتركيب نفسه

ومن الواضح ان هذا البحث عسير بالقياس الى المحدثين من الشعراء لان علم النفس لم يصل بعد من الكمال الى حظه المنشود ، فكيف بالشعراء المتقدمين !

وهنا ايضاً ينبغي ان نقنع بالقليل ، وان نعد الوصول اليه ظفراً ونجحاً ، ما دمنا لا نستطيع ان نرد الماضي ، وان ننشر هؤلاء الشعراء من قبورهم ، ونجعل نفوسهم موضوع البحث والتحليل

ولنعد الى الطريق الثانية فنرتاد مداهبها ، ونسبر اغوارها ، لنرى مقدار ما تكلف الباحثين من العناء

بين يدينا قصيدة لم يعرف الرواة لها قائلاً ، وقصيدة اختلفوا في قائلها

فاما الثانية فامرها ميسور ، فانا ان عرفنا شخص قائلها سهل علينا ان نتبين شخصيته فيها ، فان اهتدينا اليها فقد صح اتصالها به ، والا فحكمها حكم الشعر الذي لا يعرف قائله ، فكيف ندرس هذا النوع من الشعر ؟

ليس جهل الشاعر نفياً له او جحوداً لوجوده ، فان من المستحيل ان يوجد شعر من غير شاعر ، او ان تكون الامة كلها قد اجتمعت على نظم قصيدة من القصائد

اذاً فلهذا الشعر قائلون قد جار الزمان عليهم فمحا اسماءهم من ذاكرة الرواة ، او حملتهم احداثه وغيره على ان يتعمدوا اخمالهم والقاءهم في ظلمات الجهل والغموض ، فقد مثل هؤلاء الشعراء حظهم من خلود الاسم ، فلا ينبغي ان نهمل حظنا من الانتفاع بما بقي من شعرهم

فنحن ملزمون ان نتكلف البحث عما عسى ان يكون لشخصيتهم المجهولة في شعرهم من ظل ، ولنفسهم من طيف

ولا بد من ان ننال هذا الطيف وذاك الظل ما اكره الرواة والزمان على حفظ هذا الشعر وتخليده من جودته وحسن ديباجته ، وانما مظهر هذه الجودة وحسن الديباجة عاطفة حادة ، او شعور ظاهر الصدق ، وخلق بين النباهة

فاذا استطعنا ان نظفر بهذا القدر القليل من ظل الشاعر وطيفه ، وان نحكم بان ليس من شأن الجماعات ان تتصف به ، فقد بقي لنا في الشعر حظ الجماعة من هذه الصورة النفسية التي ينبغي ان نبحث عنها وحدها ، والتي لا يوصلنا اليها ولا يظهرنا عليها الا الدرس المتقن لما يحيط بهذه الجماعة من المؤثرات

للجماعة صورة نفسية خاصة تميزها من غيرها من الجماعات ، كما ان للفرد صورة توضح الفرق بينه وبين غيره من الافراد

فسبيلنا اذا فقدنا شخصية الشاعر ان نلتمس شخصية الجماعات فان ظفرنا بها فذاك ، والا فلا بد لنا من الشك الكثير في ان راوياً من الرواة قد اتقن الحيلة واجاد الصناعة حتى بلغ الغاية القصوى من المحاكاة ، فاستطاع ان يخدع معاصريه ومن جاء بعده عن انتحاله وافترائه ، ولكنه لن يستطيع ان يخدع البحث الصحيح المؤسس على ما قدمناه من استشارة علم النفس في درس حياة الافراد والجماعات

كتاب تقوم فصوله وابوابه على هذا المنهج من الاستقصاء يفيد الفائدة كلها في فهم الآداب العربية واستخراج صور واضحة منها لهذه الامة التي مرت بالتاريخ فظلمها او ظلمها اصحابه ، فلم يعرفوا من نفسها الا ظلالاً لا تكفي لتمثيل عظمتها الفطرية والمكتسبة ، فانك اذا استشرت التاريخ السياسي والادبي لهذه الامة لم يدلك من جانبها الا على انها قد كانت أمة عظيمة الفتوح ، موفورة الحظ من ضخامة العمران ، كثيرة عدد الشعراء ، والخطباء ، والكتاب ، والمؤلفين

كل هذا حسن يبعث في نفس الاجيال الحاضرة والمستقبلة شعور الاعتزاز بالآباء والافتخار بالمجد الموروث ، ولكنه مبهم غير واضح ومضطرب غير مرتب ولا منظم

قد كان آباؤنا عظماء الفتح ، ولكن ما طبيعة هذا الفتح ؟ وما مصدره في نفوسهم ؟

وقد كانوا ذوي عمران ضخم وسلطان ضخم ، ولكن ما خصائص هذا السلطان ؟ وبمَ يمتاز ذلك العمران ؟ وهل كان للامة العربية فيه شخصية تميزها من الاجيال التي سبقتها واتت على آثارها ؟

عدد شعرائنا كثير ، ولكن ماذا طرقنا من فنون الشعر ؟

وعدد كتابنا موفور ، ولكن ما طبيعة ما تركوا لنا من النثر ؟

وليس يكاد العد يحصي مؤلفينا ، ولكن ما القيمة العلمية لما ألفوا ؟ هل لحياة العقل العربي والعواطف العربية حظ في هذا البناء العلمي والادبي ؟ فان كان لها منه حظ ، فما هو ؟ وما قيمته ؟

كل هذه مسائل ليس لاحد منا الآن ان يجيب عنها وهو مرفوع الرأس . لا لاننا قد حرمنا حظنا من الاشتراك في تكوين الحياة العقلية للانسان . بل لاننا نجهل قيمة هذا الحظ . نجهلها لاننا لم نبحث عنها ، ولم نبحث عنها لاننا بعدُ ناشئون في درس العلم على اساليبه المحدثة

اذاً فليس علينا لوم في هذا التقصير ، لاننا لم نتكلفه . وانما يصيبنا اللوم كله اذا اقررنا هذا التقصير بعد ان عرفناه ورضينا فيه بعد ان بلونا آثاره

محمد حسن نائل المرصفي

السعودية
عالم الكتب
العدد رقم 4
1 ديسمبر 1986

الشعر الجاهلي لمحمد عبد المطلب

عبد الجليل هنوش

مصطفى ، محمد عبد المطلب/الشعر الجاهلي .ـ بيروت : دار الأندلس ، ١٩٨٤م

يقترن السطو في أمة من الأمم بفساد الحياة الأدبية والثقافية فيها ، إذ ليس في النهاية إلا مظهراً من مظاهر ذلك الفساد . ولا يميل إلى السرقة والسطو إلا النفوس الضعيفة ، أما النفوس الأبيّة المعتزة فإنها تستهجن ذلك العمل وتنبو عنه ولاترضاه . ويذكر الأستاذ محمود محمد شاكر في مقدمته القيّمة لكتابه « المتنبي » أن أول من بعج سبيل السطو وبسط أفانينه أمام الجيل المعاصر طه حسين بأسلوبه الذي سار عليه في السطو على آراء المستشرقين ونقلها إلى اللسان العربي دون إشارة إلى أصحابها وأربابها ، كما كان فعله المفضوح في الكتاب الذي سماه « في الشعر الجاهلي » .

وسوف نعرض هنا لكتاب صدر عن دار الأندلس ببيروت سنة ١٩٨٤م في حلة قشيبة ، يحمل عنواناً عريضاً هو « اتجاهات النقد الأدبي في القرنين السادس والسابع الهجريين » ذكر صاحبه وهو الدكتور محمد عبد المطلب مصطفى ، أن كتابه كان في أصله رسالة علمية حصل بها على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى . ويقع الكتاب في حدود مائتي صفحة .

وقد ظهر لي أثناء قراءة الكتاب أنه من كتب السطو والإغارة ، فهو كتاب سداه ولحمته من كلام الآخرين . ولو كان الأمر يتعلّق بكتاب عادي قذفت به المطبعة إلى السوق لهان ! لكن الأمر ـــ للأسف ـــ يتعلّق برسالة علمية ، بل بأعلى رسالة علمية يأخذ بها صاحبها شهادة دكتوراه .. وهذه هي الكائنة ! (الكائنة بمعنى داهية) ، ولست أدري ـــ في هذا الزمن الغريب ـــ كيف يموت الضمير العلمي إلى حد أن يتقمم شخص آراء الناس ويجمعها في كتاب تناقشه لجنة علمية ـــ يفترض فيها الإلمام والخبرة والعلم ـــ فتجيزه ، دون أن يتنبه أحد إلى أن الرسالة التي يجيزونها ليست إلا سلخاً لكتب مطبوعة من زمان بعيد، يعرفها كل شادٍ متعلم، فضلا عن الراسخ المتخصص .

وينبغي أن أنبه بادىء ذي بدء إلى أنني لست أريد الإساءة إلى صاحب الكتاب ، فليس ذلك من شأني ، إذ لا يهمني اسمه ـــ وليس بيني وبينه شيء ـــ وإنما تهمني الظاهرة في حد ذاتها ، التي يعلم الكثيرون أنها استشرت في كثير من الأمصار ، وإن الذي يحزّ في القلب حقاً أن يكون لها مكان في جامعات العلم ومعاهده . فليس يهمني الشخص إذن ، وإنما يهمني أمر العلم الذي أُهدِرَتْ قيمه وذُبِحَتْ كرامته في مذابح الشهرة والتجارة . فالعلم ـــ علم الله ـــ أعزُّ علينا من الأشخاص ، وفي نظرنا أن من يطعن في العلم كمن يطعن في الدين سواء بسواء ، فكما يجب النهوض لردع الطاعن في الدين يجب القيام لكبت المستهين بالعلم وقيمه ، وليست السرقة والسطو إلا مظهراً من مظاهر الإساءة للعلم وأهله .

ولن أتتبع هنا الكتاب إلا بقدر ما يسمح به المقام ، كما أنني لن أستقصي سرقاته كلها لأن ذلك يطول ، ولكن حسبي أن أنبه إلى أن أهم الكتب التي سطا عليها الرجل أربعة : **أولها** : كتاب الدكتور شوقي ضيف « البلاغة تطور وتاريخ » (سأعتمد هنا على الطبعة الرابعة ـــ دار المعارف) ، **وثانيها** : كتاب الدكتور محمد زغلول سلام « تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري » (طبعة دار المعارف) ، **وثالثها** : كتاب الدكتور عبده عبد العزيز قلقيلة « النقد الأدبي في العصر المملوكي » (الطبعة الأولى ـــ مكتبة الأنجلو مصرية ١٩٧٢م) ، **ورابعها** : كتاب الدكتور منصور عبد الرحمن « اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري » (مكتبة الأنجلو مصرية ١٩٧٧م) .

فهو يذكر الكتب الثلاثة الأولى بين مراجعه ، ولكنه عندما ينقل عنها نقلا يكون في كثير من الأحيان حرفياً يعفي نفسه من الإشارة إليها ، أو قد ينقل عدة فقرات ولايشير إلا إلى فقرة واحدة حتى يخفي سطوه . أما الكتاب الرابع فإنه لا يذكره إطلاقا ، مع أنه نقل عنه صفحات برمتها ، وستأتي التفاصيل .

أقلُّ هذه الكتب نصيباً من الأخذ هو كتاب « البلاغة تطور وتاريخ » فقد نقل عنه أربع مرات(ولست أحصي إحصاء دقيقا) ، **أولها** : عند حديثه عن كتاب الرازي « نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز» والذي يشغل من كتاب عبد المطلب (من ص ٤٢ إلى ٤٤) يأخذه بالحرف عن كتاب شوقي ضيف في فقرات موزعة على الصفحات (٢٧٥ ـــ ٢٧٦ ـــ ٢٧٧ ـــ ٢٧٨ ـــ ٢٧٩ ـــ

٢٨٦) . ولا يشير إلا إلى فقرة واحدة أخذها من ص ٢٨٥ قال إنها في كتاب شوقي ضيف ، وتلك طريقة يسلكها في كل الكتاب لإخفاء السطو والسرقة . وأكثر من ذلك أنه يحاول أن يدَّعِي أنه يأخذ عن كتاب « نهاية الإيجاز » للرازي ، فعندما ذكر كلام الرازي عن المحاسن التي تنشأ بسبب الكتابة ، أشار في الهامش إلى أنه في « نهاية الإيجاز ص ٧٥» وهو خطأ ، وإنما ذلك في ص ٢٢ ، وكذلك حديث الرازي عن شروط الفصاحة أشار أنه في ص (١٥١) وهو خطأ ، وإنما هو في ص ٣٥ .

والموضع الثاني : عند حديثه عن كتاب التبيان للزملكاني (ص ٥٧ ــ ٥٨) فقد نقل الفقرتين الأوليين من كلامه عن شوقي ضيف دون إشارة (انظر شوقي ضيف ٣١٤) أما **الموضع الثالث** : فلدى كلامه عن كتاب « المصباح » لبدر الدين بن مالك (ص ٦٧ ــ ٦٩) أخذ الفقرات الثلاث الأولى عن شوقي ضيف (٣١٥ ــ ٣١٦) .

وفي **الموضع الرابع** : يأخذ عن شوقي ضيف كلامه عن « الأقصى القريب » للتنوخي (عبد المطلب ٧٧ ــ ٧٨ = شوقي ضيف ٣١٧ ــ ٣١٨) .

ويأتي بعد كتاب الدكتور شوقي ضيف كتاب الدكتور زغلول سلام ، فقد أخذ عنه كثيراً دون إشارة فيما يناهز ستة عشر موضعاً (ولست أحصي بدقة) .

ــ **الموضع الأول** : عند حديثه عن «الذخيرة» لابن بسام (ص ٣٣ ــ ٣٨) نقله نقلا حرفيا عن كتاب زغلول سلام (ص (٦١ ــ ٦٣ ــ ٦٤ ــ ٦٥ ــ ٦٧ ــ ٦٨ ــ ٦٩ ــ ٧١ ــ ٧٢ ــ ٧٣ ــ ٧٤) ، ومقارنة بسيطة بين هذه الصفحات التى ذكرتها وصفحات كتاب **عبد المطلب** تبين السطو والإغارة ، ولست أريد الإطالة بسرد النماذج . وفي هذا الموضع لا يشير إطلاقا إلى كتاب زغلول سلام ، وإنما يشير في الهوامش إلى كتاب الذخيرةوهي الإشارات نفسها التي أخذها عن زغلول . وأنا أظن أن عبد المطلب لم يطَّلِع على الذخيرة وإنما رآها من بعيد ، إذ ليس من ديدن المتسرع الذي يجمع الأفكار من أقرب سبيل أن يرجع إلى كتاب ضخم ككتاب الذخيرة ، ولذلك فقد اكتفى بما نقله عن الدكتور زغلول ، ودليلي على ذلك أننا لن نرى بعد (ص ٣٨) من الكتاب أي ذكر لكتاب الذخيرة مما يدل على أنه لم يطَّلِع عليه .

ــ **الموضع الثاني** : عند حديثه عن كتاب ابن الدهان « المآخذ الكندية من المعاني الطائية » (ص ٣٨ ــ ٣٩) ينقل حرفيا عن الدكتور زغلول (تاريخ النقد ص ١٦٤ ــ ١٦٥) .

ــ **الموضع الثالث** : عند حديثه عن كتاب أسامة بن منقذ « البديع في نقد الشعر » (عبد المطلب ٣٩ ــ ٣٠) سلخه من كتاب زغلول صفحات (٣٢٠ ــ ٣٢١ ــ ٣٢٣ ــ ٣٢٤ ــ ٣٢٥) وفي هذه المرة يشير إلى أنه أخذ عن زغلول (ص ٣٢٣ فما بعدها) لكنه أغفل ذكر ماقبلها .

واختصاراً أشير بإيجاز إلى المواضع الأخرى :

ــ عبد المطلب (٤٦ ــ ٤٨) عن زغلول (٣٣٨ ــ ٣٤١) .
ــ عبد المطلب (٤٨ ــ ٥٢) عن زغلول (٨٢ ــ ٩٢) .
ــ عبد المطلب (٥٢ ــ ٥٥) عن زغلول (٢٦٤ ــ ٢٧٢) .
ــ عبد المطلب (٥٥ ــ ٥٧) عن زغلول (١٦٦ ــ ١٧٦) .
ــ عبد المطلب (٦٤ ــ ٦٥) عن زغلول (١٩٤ ــ ٢٠٧) .
ــ عبد المطلب (٦٦ ــ ٦٧) عن زغلول (٨٠ ــ ٨١) .
ــ عبد المطلب (٦٩ ــ ٧١) فقرات عن زغلول (٢٧٥ ــ ٢٧٦)
ــ عبد المطلب (٧١ ــ ٧٣) فقرات عن زغلول (٣٠٦ ــ ٣١٢)
ــ عبد المطلب (٧٧) فقرة في أول الصفحة عن زغلول (٢٨٩).
ــ عبد المطلب (٧٧ ــ ٧٨) عن زغلول (٢٤٧ ــ ٢٤٨ .

هذا حظ الدكتور زغلول سلام من هذا الكتاب ، أما حظ الكتابين الباقيين فهو أكثر . فكتاب الدكتور **قلقيلة** « دراسة للنقد الأدبي في العصر المملوكي » وكتاب عبد المطلب جزء من العصر المملوكي ، إذ يدخل فيه القرن السابع على الأقل .

والمواضع التي سطا عليها من كتاب قلقيلة لن أحصيها وإنما سأمثل لها :

١ ــ (عبد المطلب ٥٨ ــ ٥٩) أخذه عن الدكتور قلقيلة دون إشارة (كتاب قلقيلة ص ٥٠) ولنقارن : يقول عبد المطلب : « ومن هذا العرض السريع لكتاب ابن الزملكاني نلحظ أن النقد عنده كان محدوداً وغير مباشر ، ومن أهم النقط **التي عالجها** في هذا المجال :

(١) مقياس جودة الإستعارة .

(٢) نصرة المعنى على اللفظ .

(٣) الدعوة إلى التركيب البديعي وقد سماه التخييل .

والملاحظ عند الرجل أنه أدخل علم الصرف في البديع ، حيث جعل الاشتقاق نوعاً منه وكسر الحاجز بينه وبين البلاغة ، وهذا خطأ واضح ، فإن التغاير بوجه من وجوه الاشتقاق هو تغاير بأصل الوضع وليس للأديب فيه أي فضل» . قارن هذا الكلام بقول الدكتور قلقيلة ثم احكم ، يقول : « أما النقد الأدبي فيه (يقصد كتاب

الزملكاني) فمحدود وغير مباشر وقد عالجناه في النقاط الآتية :

١) مقياس جودة الاستعارة .
٢) نصرة المعنى على اللفظ .
٣) التأثرية .
٤) الدعوة إلى ما يمكن تسميته بالتركيب البديعي وقد دعاه هو التخييل .

(...) وابن الزملكاني بهذا قد أدخل علم الصرف في البديع وكسر الحواجز بينه وبين البلاغة ، وهذا خطأ لأنه إذا تغاير اللفظان بوجه من الاشتقاق فإنما هو التغاير الحتمي بأصل الوضع وليس للأديب فيه أي فضل » (ص ٥٠) فافصل — أنت أيها القارىء — بين الكلامين ، ثم ترحَّم على روح الضمير العلمي . ولن أجوز هذا الوضع دون أن أنبه إلى خطأ آخر ، وهو أن عبد المطلب هنا يشير إلى كتاب «التبيان» للزملكاني فيقول في الهامش : (انظر التبيان ص ٤٦ ، ص ١٤٧ ...) وهذه الأرقام منقولة طبعا عن قلقيلة لأن هذا الأخير اعتمد على التبيان المطبوع ، وقد بحثت عن إشاراته الأخرى إلى «التبيان» فوجدته يشير إليه في ص ٨٩ و ص ٩٦ فقط ، وفي هذه الصفحات يذكر نسخة من التبيان مخطوطة ، فهو يقول في الهوامش (التبيان ورقة ٥ ...) ، وإذا بحثنا في فهرس المصادر نجده يذكر أنه اعتمد على نسخة مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٣٩٥ بلاغة . وهذا خلط واضح ، ففي الموضع الذي نقل فيه عن قلقيلة يشير إلى «التبيان» المطبوع لأن قلقيلة اعتمد النسخة المطبوعة ، وفي أماكن أخرى يذكر النسخة المخطوطة ، ولست أدري لماذا يعتمد على المخطوطة — إن كان قد اعتمدها فعلا — والكتاب محقق مطبوع، حققه الدكتور/ أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، وطبع سنة ١٩٦٤م أي قبل أن يكتب عبد المطلب بحثه بأزيد من عشر سنين ، فلماذا لم يعتمد هذه النسخة المطبوعة التي اعتمد المحققان في تحقيقه على عدة نسخ خطية ، منها نسخة دار الكتب رقم ٣٩٥ بلاغة ، وهذه النسخة — للعلم — متأخرة كُتِبَتْ سنة ١٣٢٨هـ ، وفي دار الكتب نسخة أخرى أقدم منها وأدق كُتِبَتْ سنة ٧٢٢هـ ، فلماذا لم يعتمد عليها الباحث إذا كان يريد الرجوع للكتاب في أصله؟!

٢ — (عبد المطلب ٥٩ — ٦٠) أخذه دون إشارة عن كتاب قلقيلة (ص ٥٢ — ٥٣ — ٥٤ — ٥٥) .

٣ — (عبد المطلب ٦١) كل كلامه عن كتاب عبد الوهاب الخزرجي « معيار النظار في علوم الأشعار » أخذه دون إشارة عن قلقيلة (ص ٥٦ — ٥٧) ، وكتاب الخزرجي هذا مخطوط ، وعدم إشارة عبد المطلب إلى نقله عن قلقيلة توحي أنه اطلع عليه ، لكني أزعم أنه لم يطَّلِع عليه ولا رآه ، وهاك دليلي على ذلك :

— ينقل عبد المطلب في ص ١٢٤ و ص ١٢٨ من كتابه كلاما ينسبه إلى الدكتور قلقيلة ، وبالرجوع إلى كتاب هذا الأخير ص ٣٨٨ و ص ٢٨٣ رأيت أن الكلام الذي نسبه لقلقيلة هو كلام الخزرجي نقله قلقيلة عن كتاب الخزرجي المخطوط . ولما كان عبد المطلب لا يستطيع أن يكلف نفسه عناء الرجوع إلى مخطوط فقد اكتفى بالنقل عن قلقيلة .

٤ — عبد المطلب (٦١ — ٦٤) كله مسروق عن كتاب قلقيلة (٥٨ — ٥٩ — ٦٠ — ٦١ — ٦٢) ومرة أخرى دون أدنى إشارة ، وفي هذا الموضع يقسِّم الدكتور قلقيلة النقد الوارد في كتاب « الفلك الدائر على المثل السائر » لأبن أبي الحديد إلى : نقد موضوعي صائب وإلى نقد غير صائب ، فسطا عبد المطلب على هذا التقسيم وادعاه لنفسه ، وأثبت نفس كلام الدكتور قلقيلة .

٥ — عبد المطلب(٦٥ — ٦٦) أخذ القضايا النقدية التي عرض لها حازم القرطاجني في كتابه عن قلقيلة ((٦٦ — ٦٨) ، إذ لم يستطع هو أن يستخرجها أو أن يستنبط غيرها ، إذ المفروض فيه — وقد جاء بعد كتاب الدكتور قلقيلة بسنوات — أن يحاول تجاوزه لا أن يقف عنده ثم لا يقف إلا أسوأ وقوف ، وهو وقوف السارق المختلس .

٦ — عبد المطلب (٦٩ — ٧٠) ينقل فقرات برمتها عن قلقيلة (٧٣ — ٧٦ — ٧٧) دون إشارة كما هو دِيدنه .

٧ — عبد المطلب (٧١ — ٧٣) ينقل فقرات بكاملها عن قلقيلة في الحديث عن كتاب « جواهر الكنز » ، انظر قلقيلة صفحات (٨٢ — ٨٣ — ٨٤) .

٨ — عبد المطلب (٧٤) يقول : « لأن البلاغة **في رأينا** امتداد لتلك الملاحظات النقدية الأولى التي نشأت في الأدب العربي ثم تبلورت واتخذت شكل القوانين والقواعد ، ولذا نجد عند القزويني — برغم كونه رجلا بلاغيا — نظرات نقدية في المعاني والبيان والبديع ... » .

اقرأ هذا الكلام وتأمل قوله (في رأينا) ثم اقرأ قول

الدكتور قلقيلة : « ولما كان حقل البلاغة غير بعيد عن حقل النقد بل هو امتداد له ، من حيث أن القواعد البلاغية كانت في الأصل مقاييس نقدية على هيئة ملاحظات أبداها النقاد على الأعمال الأدبية ، ثم تبلورت واتخذت شكل القوانين والقواعد ، أقول : لما كان الأمر كذلك فإننا نجد عند القزويني في جهوده البلاغية كثيراً من النظرات النقدية منها ما يتخلل كلامه في المعاني والبيان والبديع ... » (ص ٨٦) وأرجو القارىء ـــ مرة أخرى ـــ أن يفصل بين الكلامين .

٩ ـــ عبد المطلب (٧٤ ـــ ٧٦) كلامه عن « الطراز » أخذه عن قلقيلة (٨٨ ـــ ٨٩ ـــ ٩٠ ـــ ٩١ ـــ ٩٢ ـــ ٩٣) دون إشارة .

١٠ ـــ فصل الشكل والمضمون (٩٥ ـــ ١٠٦) مأخوذ برمته عن كتاب الدكتور قلقيلة (ص ٣٢٩ ـــ ٣٤٩) .

ويكفي هذا عن كتاب الدكتور قلقيلة ، أما الكتاب الرابع وهو كتاب الدكتور منصور عبد الرحمنٰ « اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري» ، فلتشابه العنوان ، أخذ عنه المنهج العام في الدراسة ، ثم أخذ عنه صفحات دون إشارة إلى ذلك ، بل إنه يغفل ذكر هذا الكتاب ، فلم يذكره ضمن مراجعه إخفاء للسطو .

فماذا عن منصور عبد الرحمنٰ ؟

ـــ تحت عنوان (الاتجاه اللغوي في نقد القرنين السادس والسابع الهجريين) ينقل عبد المطلب حرفياً عن كتاب الدكتور منصور عبد الرحمن ، ولنضرب مثلا :

يقول عبد المطلب ص ٨١ « ولانقصد بهذا الاتجاه اللغوي في النقد الأدبي ما عُرِفَ عن بعض اللغويين والنحاة من نظرتهم للنص من حيث الإفادة اللغوية ، وما في النص من صحة وخطأ ، أو الوقوف عند النص للتنقيب على لفظ ، أو البحث فيه عن مدىٰ مطابقته للقواعد المقررة ليتخذوا منه شاهدا يضيفونه إلى ما في ذخيرتهم من الشواهد التي ورثوها عن أئمتهم السابقين لهم ، أو يحاولون إخضاعَهُ لقواعدهم ليستنتجوا منه دليلاً على رأي قد ارتأوه يثير إعجابهم ويهز عقولهم بما فيه من قضايا نحوية وكلمات تتصل بتلك القضايا ، دون ملاحظة ما لهذه الكلمات من أثر في الفن الأدبي .

لا نرمي إلى شيء من ذلك في هذا الحديث ، لأنه ليس من النقد في شيء ، وإنما نهدف إلى شيء آخر غير ذلك أبعد وأعمق وأشمل في الفن الأدبي ، ونعني به تناول الفن الأدبي من حيث الصياغة الفنية له ، والتي يفصح بها الأديب عما يجيش في نفسه من مشاعر وانفعالات ، وما يتصل بذلك من خصائص جمالية للأسلوب .

إن اللغة لا تقتصر وظيفتها على التعبير عن الفكر فحسب ، وإنما لها إلى جانب هذه الوظيفة خصائص جمالية ، هذه الخصائص التي تعكس على اللغة قيمتها الفنية ، والتي ترتفع كي تكون مظهرا من مظاهر الجمال كبقية الفنون .

فاللغة يمكن أن تؤدي وظيفتين رئيسيتين ، قد تكون أداة للتعبير عن الحقائق والقضايا الموضوعية ، وفي هذه الحالة يكون هدفها مجرد توصيل الأفكار ونقلها .. وقد تكون ذات وظيفة عاطفية بصفة أساسية ، أي أن وظيفتها حينئذ هي التعبير عن العواطف والانفعالات وإثارة المشاعر والتأثير في السلوك الإنساني ، والواقع أن هذين الجانبين موجودان في معظم الأساليب ولكن بنسب متفاوتة ... »

قارن أيها القارىء الكريم هذا الكلام بالأصل الذي نقل عنه دون إشارة ، يقول الدكتور منصور عبد الرحمنٰ تحت عنوان « الاتجاه اللغوي في نقد القرن الخامس » : « ولا نقصد من الاتجاه اللغوي في النقد الأدبي ما عُرِفَ عن بعض اللغويين والنحاة من نظرتهم إلى النص الأدبي من حيث الإفادة اللغوية ، ومدى مطابقته للصناعة النحوية ، والوقوف أمام النص للتنقيب عن لفظ أو البحث فيه عن مدى مطابقته لقواعدهم المقررة ، ليتخذوا منه شاهداً يضيفونه إلى ما في ذخيرتهم من الشواهد التي ورثوها عن أئمتهم السابقين لهم ، أو يحاولون إخضاعه لقواعدهم ليستنتجوا منه دليلاً على رأي قد ارتأوه ...

لا نقصد هذا من حديثنا عن لغة الأدب ، لأنه ليس من النقد في شيء ، ولكننا نقصد به ما هو أبعد وأعمق وأشمل في الفن الأدبي ونعني به تناول الفن الأدبي من حيث الصياغة الفنية له التي يُفْصِحُ بها الأديب عما يجيش في نفسه من العواطف والانفعالات ، وما يتصل بذلك من خصائص جمالية للأسلوب .

ذلك أن اللغة لا تقتصر وظيفتها على التعبير عن الفكو فحسب ، وإنما لها إلى جانب هذه الوظيفة خصائص جمالية ، هذه الخصائص تعكس على اللغة قيمتها الفنية ، والتي ترتفع بها كي تكون مظهراً من مظاهر الجمال كبقية الفنون .

فاللغة يمكن أن تؤدي وظيفتين رئيسيتين .... (إلى قوله) ولكن بنسب متفاوتة . » (عبد الرحمن منصور ص ٩٧ ـــ ٩٨) .

فتأمل هذا السطو الجريء ، ولا يتوقف عند هذا ، وإنما يتابع السرقة والسطو . انظر (عبد المطلب ٨١ ـــ ٨٢ ـــ ٨٣ ـــ ٨٤) و (منصور عبد الرحمن ٩٨ ـــ ٩٩ ـــ ١٠٠ ـــ ١٠١ ـــ ١٠٢ ـــ ١٠٣) .

في ص ١٠٢ يقول منصور عبد الرحمن : « والكلمة هي الوحدة الأساسية التي يتكون منها التعبير ، ولقد كانت الكلمة موضع اهتمام علماء اللغة والأدب كل على حسب مجال درسه وبحثه ، تناولوها من حيث وظيفتها ومعناها وأصواتها وجرسها واشتقاقاتها وإيحاءاتها ودلالاتها ومكانتها في السياق . وللكلمة سحرها وتأثيرها في النفس الإنسانية لِما لها من قوة خفية غامضة ، هذه القوة التي جعلت الإنسان يهابها ... وللكلمة في جمال الأدب ودرسه مكانة خاصة وإيحاءات ودلالات تخرج بها عن كونها مجرد وحدة لغوية إلى ما هو أبعد أثراً وأقوى دلالة . إن للكلمة المفردة قيمتها في الشعر ، وتكون أهميتها ومنزلتها بقدر إحسان الشاعر في اختيارها ووضعها في العبارة » .

سطا عبد المطلب على هذه الفقرة فصارت عنده كما يأتي :

« وقد درس نقاد القرنين السادس والسابع الكلمة بحسبانها الوحدةالأساسية التي يتكون منها التعبير ، كانت الكلمة موضع اهتمامهم فدرسوها من حيث أداء وظيفتها ومعناها وأصواتها وجرسها وتصريفها واشتقاقها وإيحاءاتها ودلالاتها ومكانتها في السياق ، ورأوا أن للكلمة سحرها وتأثيرها في النفس الإنسانية لِما لها من قوة كامنة فيها ، كما رأوا أن للكلمة مكانة خاصة بما تحويه من إيحاءات ودلالات تخرج عن كونها مجرد وحدة لغوية إلى ما هو أهم وأبعد من ذلك . كما رأوا أن للكلمة دورها في الشعر ، وتكون أهميتها ومنزلتها بقدر إحسان الشاعر في اختيارها ووضعها في العبارة » (ص ٨٣)

تأمل هذا النص فإنه أسلوب نادر طريف في علم السطو !!

ينقل عن منصور عبد الرحمن مبحث نقد الأسلوب برمته (انظر منصور ص ١٨٩ ــ ١٩٠ ــ ١٩٦ ــ ١٩٩ ــ ٢٠٠ ــ ٢٠١ ــ ٢١٦ ــ ٢١٧) وعبد المطلب (١٢٤ ــ ١٢٥ ــ ١٢٩ ــ ١٣٠ ــ ١٣٦ ــ ١٤٨) ومن الطريف أن أذكر هنا صورة من صور السطو :

يقول منصور عبد الرحمن (ص١٩٩ ــ ٢٠٠) : « وقد اضطرب مفهوم الطبع والتثقيف والصنعة والتكلف عند نقاد العرب ، وربما لم يتحدد مفهوم هذه المصطلحات إلا عند نقاد القرن الخامس » .

نقلها عبد المطلب فقال (ص ١٣٠) : « ولقد اضطرب مفهوم الطبع والصنعة عند كثير من النقاد ، وسوف نجد أن هذا المفهوم لم يأخذ طابعه الواضح ومفهومه المحدد إلا عند نقاد القرنين السادس والسابع » .

ثم قارن ما سأسرده من صفحات ، فقد نقلها عبد المطلب بالحرف :

(منصور عبد الرحمن ص ٩ ــ ١٠ ــ ١١ ــ ١٢ ــ ١٣ ــ ١٤ ــ ١٥ ــ ١٦ ــ ١٨ ــ ١٩ ــ ٢١ ــ ٢٢ ــ ٢٣ ــ ٢٤ ــ ٢٥ ــ ٢٧)

(عبد المطلب ص ١٠ ــ ١١ ــ ١٢ ــ ١٣ ــ ١٤ ــ ١٥ ــ ١٦ ــ ١٧ ــ ١٨ ــ ١٩ ــ ٢٣)

تأمـــل هذا كله وافهم سبب إغفال عبد المطلب لكتاب منصور عبد الرحمن وعدم ذكره له ضمن مراجعه .

وإذا عرفت أن كتاب عبد الرحمن منصور « اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس » كان في أصله رسالة ماجستير ، علمت مقدار التفاهة التي سقط فيها عبد المطلب عندما سطا ــ وهو يكتب رسالة دكتوراه ــ على كتاب أُعِدَّ أصلا لرسالة ماجستير .

وفرق آخر في الشكل بينهما ، وهو أن كتاب منصور عبد الرحمن يقع في خمسمائة صفحة ، بينما لا يتجاوز كتاب عبد المطلب مائتي صفحة مع أنه يتصدىٰ لقرنين كاملين !!

وأتوقف عند هذا الحد ، وقد دَلَلْتُ على مواضع السطو بالصفحات لمراجعها من شاء التثبت من ذلك ، ولا أدعي أني أحصيتها ، وحسبي أني نبهت إلى أهمها .

ولست أدري ما الذي دفع الرجل إلى نشر كتابه وهو يعلم من نفسه ماذكرناه ، ولا أدري ما الذي دعاه إلى طبعه في مؤسسة لبنانية لينتشر في طول الأرض وعرضها ، فقد كان حسبه وقد نجح في خداع اللجنة المناقشة أن يستر كتابه ويخفيه عن الأعين ، لكنه لم يفعل ... ولعن الله السرعة !

وبعد ، فهذا ضرب من ضروب فساد حياتنا الأدبية والفكرية بوجه عام ، نَبَّهْتُ إليه لعل الله يصلح أحوالنا ، ولعل ناشئة الأدب وطلاب العلم يعتمدون على أنفسهم ويمتحنون جهودهم ولا يتهافتون على ألقاب لا تنفي عن صاحبها جهلاً ولاتثبت له علماً ، وكثيراً ما تكون « ألقاب مملكة في غير موضعها » .

والله أسأل أن يصلح الأحوال ، ونعوذ بالله من الغرور والخذلان.

سوريا
المعرفة
العدد رقم 462
1 مارس 2002

آفاق المعرفة



كتاب الشهر

الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع

عرض وتقديم: محمد سليمان حسن ❖

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع: قراءة في اتجاهات الشعر المعارض». من تأليف الدكتور «علي سليمان». يقع الكتاب في/٢٧٧/صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه: مقدمة و/٦/فصول بحثية. نقدم عرضاً لها بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.

(❖) محمد سليمان حسن: باحث من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية البحوث والدراسات. من مؤلفاته: «تيارات الفلسفة الشرقية».

أولاً: بواعث المعارضة في المجتمع المحلي

يرى المؤلف، أن المعارضة في البيئة الجاهلية، أو في الشعر الجاهلي، لم تولد «من نزوات الشعراء وأمزجتهم، بل وليدة جملة من العوامل والأسباب والبواعث الأخرى». بواعث وأسباب مادية وموضوعية. بعضها ذو منشأ ذاتي داخلي، وبعضها الآخر ذو منشأ خارجي.

أ- المؤثرات المحلية، ويحددها المؤلف في:

١- المؤثر الجغرافي والمناخي: إن التضادات الحادة في العامل المناخي والجغرافي من حر وقر، ومن جبال عالية وأودية وصحارى، ومن رياح تعصف ثم لا تلبث أن تهدأ، ومن أمطار غزيرة لا تلبث أن تقف، قد لونت حياة سكان الجزيرة العربية، ودخلت في نسيج الحياة الاجتماعية وفي المكونات النفسية والمزاجية والسلوكية والوجدانية لأبناء الجزيرة العربية، فخلقت بدورها مزيجاً من التباين والتناقض في حياة أبناء المجتمع الجاهلي، وفي طبيعة علاقاتهم وانفعالاتهم وردود أفعالهم واستجاباتهم.

٢- المؤثر الاقتصادي: إن صورة المناخ أدت إلى تحديد صورة الحياة الاقتصادية، وعكست ذلك على شخصية الإنسان في العصر الجاهلي. إن قحط البيئة الصحراوية، وسوء توزيع مواردها الطبيعية، وقلة مياهها، وحرارتها المرتفعة، شكلت الحياة الاقتصادية وطبيعتها بطابع الفقر والتناقض والشح والخلل الكبير. فإذا ما استثنينا التجارة، فإن اقتصاد الجزيرة العربية كان بدائياً، يقتصر على الثروة الحيوانية وبعض الثروات المعدنية والصناعات اليدوية، وعلى الموارد الزراعية. كل ذلك ولّد معه أسباب التسابق على الاستئثار بامتلاك المناطق الخصبة ومسوغاتها، وأدى إلى خلل مماثل في العلاقات الاجتماعية، وإلى صراعات دموية.

٣- المؤثر الاجتماعي: إن العامل المناخي والاقتصادي تضافرا ليشكلا العامل الاجتماعي الذي بدا مجتمعاً قبلياً يتألف من عدد من القبائل والعشائر، يسودها نظام قبلي. أما بنية المجتمع الجاهلي فكانت تقوم على الاختلاف والانقسام إلى عرب بائدة وعرب باقية. ومن الباقية برز القحطانيون والعدنانيون، ومنهم برز البدو والحضر. فالبداة أو أهل الوبر أو الأعراب، الذين يشكلون الغالبية من سكان بلاد العرب ينتشرون في البوادي والفلوات. وهم أهل رعاة، في ترحال دائم، يحتقرون العمل اليدوي. وعلى الرغم من التساوي في الحقوق والواجبات القبلية،

إلا أنه ومنذ القرن السادس الميلادي، بدأت الفوارق الاجتماعية تظهر بظهور الملكية الفردية، مما أدى إلى ظهور الأغنياء والفقراء. وفي المجتمع الحضري، كان التباين أكثر وضوحًا حتى كاد المجتمع الجاهلي ينقسم إلى قسمين. طبقة الأغنياء وطبقة الفقراء، مما أدى إلى اضطراب العلاقات القبلية. ونتيجة لهذا الواقع الظالم، كثرت عمليات الطرد والخلع والنفي أو الخروج من صفوف القبيلة. وما الصعلكة إلا نتيجة لذلك.

٤- المؤثرات الثقافية، وهي كثيرة ومتشعبة. فالجزيرة العربية قد عرفت حضارة قديمة كان لها سكانها، أبقت على موروثها الحضاري عبر الزمن. مما أدى إلى تشكيل ثقافة شعبية غنية. ويساعدنا على ذلك الإبقاء هجرة عدد من القبائل العربية قبل الإسلام من جنوب الجزيرة إلى شمالها ووسطها. فنقلت تلك القبائل وسطها الحضاري إلى المراكز الجديدة. ومن المؤكد أن بعض التيارات التي وفدت الجزيرة من الخارج، ألقت بمحصولها الثقافي في هذه الجزيرة، مثال: اليهودية والمسيحية. وقد لعبت الأسواق التجارية كسوق عكاظ دورًا هامًا في التعارف والتمازج والتأثير المتبادل بين مختلف أبناء القبائل العربية. وعبر مسيرة القوافل من الشمال إلى الجنوب، كان يتم نوع من الاحتكاك والتلاقي والتعارف. ويشكل الحج إلى الكعبة نوعًا هامًا وإضافيًا من أنواع التعارف والتواصل.

ب- المؤثرات الخارجية، لا يمكن التسليم بأن الجزيرة العربية كانت تعيش في عزلة، بل كانت تشكل معبرًا وجسراً وصلة وصل بين عدد من الشعوب والحضارات. وقد كان للتجارة والأسواق في الجزيرة العربية، الدور الأكبر في الاحتكاك والتواصل والتفاعل. وبخاصة في الأسواق الأجنبية على أطراف الجزيرة العربية، كما في الحيرة والبحرين وعُمان والأسواق المختلطة في عدن ودبي. وكانت القوافل التجارية تحمل سلعها وعاداتها ومفاهيمها ومعتقداتها. وكان التجار العرب خلال رحلاتهم يتعرفون على أوجه الحياة الثقافية والحضارية والاعتقادية للبلدان المجاورة. ولقد تسربت المؤثرات الثقافية والحضارية والدينية عبر قنوات عديدة إلى داخل الجزيرة، أهمها الممالك والحواضر على تخوم الجزيرة العربية. كذلك عبر محاولات الروم والأحباش والفرس غزو الجزيرة العربية. هذه هي أهم العوامل والمؤثرات والتحديدات والتفاعلات التي فعلت فعلها في الحياة الجاهلية. (ص٥ - ٤٠).

ثانياً: نزعات المعارضة في الشعر الجاهلي:

في حديثنا عن اتجاهات المعارضة في الشعر الجاهلي، سنبدأ بالاتجاهات السلمية التنويرية التي تدعو إلى معارضة بعض القيم والعادات والمعتقدات الجاهلية الشاذة، أو تدعو إلى الإصلاح والعدل والتعقل والحض على التقيد بالقيم الأخلاقية والإنسانية أو إلى التعاليم السماوية.. لنصل إلى المعارضة العنيفة التي فجرها ممثلوها في وجه الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعي، والتي أخذت شكل التمرد والثورة على المجتمع ومحاولة تقويض بنائه، كما سنرى ذلك جليًا في اتجاه الشعراء الصعاليك.

إن ما تناهى إلينا من العصر الجاهلي، يشير إلى أن أول صيحات المعارضة والخروج على السائد والمألوف... قد أطلقها الشعراء الذين كانوا أول المعارضين والمحتجين على الواقع الجاهلي.

وإن من يتبع الشعر الجاهلي على اختلاف مستوياته واتجاهاته، يمكنه الإمساك بهذه النزعات، والتي سيجدها في شعر امرئ القيس وطرفة وعنترة وعروة بن الورد والشنفرى... والعشرات غيرهم، فشكلوا بما كتبوا إحساسًا عميقًا بخلل الواقع وضرورة تغييره.

يذكر ابن الكلبي في كتابه (الأصنام)، أن شاعرًا جاهليًا جاء بإبله إلى إلهه (سعد) يطلب بركته، فلما أدنى الإبل من الإله الصنم نفرت الإبل من منظره وذهبت في كل اتجاه. فما كان من هذا الراعي الشاعر، إلا أن تناول حجرًا، رمى الإله بها وانصرف عنه ليجمع شمل إبله المشتتة وهو يقول مشككًا بصلاحية هذا الإله:

أتينا إلى سعد ليجمع شملنا
فشتتنا سعد، فلا نحن من سعد
وهل سعد إلا صخرةٌ بتنُوفة
من الأرض، لا يُدعى لغي ولا رشد

وينسب لامرئ القيس، أنه استسقم عند الإله (ذي الخلصة) فجاءت القسمة مخالفة لما يشاء، فما كان منه إلا أن شتم الإله ومضى إلى ما كان يريده.

والأمثلة في كتب التراث كثيرة. وهي إن دلت على شيء فإنها تدل على أولى صيحات الاحتجاج الديني ضد معتقدات الجاهليين الوثنيين، وقد جاءت شعرًا وعلى لسان الشعراء. بل لقد تصدى دور بعض الشعراء. ذلك كله ليشمل معارضة الكثير من مظاهر الحياة الجاهلية وأوجه الخلل السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

لقد نقدوا وعارضوا العادات والتقاليد والأعراف السائدة، وأدانوا أنواع

التفاوت الاجتماعي ومظاهر القسوة والظلم والاستغلال والجشع والانسياق وراء الأهواء والعنف والانقياد إلى نزعات الثأر والحروب القبلية المدمرة التي كانت تستنزف حياة الناس بطاقاتهم. ولا يخفي امرؤ القيس كراهيته للحرب بل يهجوها ويحذر من الاستجابة لإغراءاتها، فيشبهها بعجوز شمطاء قائلاً:

الحرب أول ما تكون فتية
تسعى بزينتها لكل جهول
حتى إذا استعرتْ وشبَّ ضرامها
عادت عجوزًا غير ذات خليل
شمطاء جُزَّتْ راسها وتنكرت
مكروهةً، للشم والتقبيل

ويتمرد طرفة بن العبد، على تقاليد القبيلة ومفاهيمها، ويخرج على رابطة الدم والنسب فتطرده القبيلة فيقول:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وإنفاقي، طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلّها
وأفردتُ إفراد البعير المعبد

إنها فلسفة التضامن مع الحياة والامتلاء بها، واستنفاد ما فيها من متع ولذاذات.

لقد كان بين المعارضة والاحتجاج ما يدفع الأمور إلى أن تقوى وتتنوع وتعلو وتتبلور في الشعر الجاهلي، كلما ضاقت صيغة النظام القبلي على الحياة، وعلى متطلباتها. وكان الشعراء في مقدمة من ضاقوا بهذه الصيغة وتمردوا عليها. يقول الشاعر عبد الله بن الزبعري في هجاء قريش محتجًا على انشغالها بالتجارة وجمع المال بديلاً عن المجد والأعمال العظيمة:

ألهى قصيا عن المجد الأساطير
ورشوةٌ مثل ما تُرشى السفاسير
وأكلُها اللحمَ بحتًا لا خليط له
وقولُها: رحلتْ عيرٌ، مضت عير

وقد استنكر بعض الشعراء، ما كان يسود الحياة الجاهلية من ظلم واستغلال وتفاوت فاحش بين الأغنياء والفقراء. يصف أحد الشعراء هذه الحالة فيقول:

يبيتون في المشتى مِلاءً بطونُهم
وجاراتهم غرثى يبتن خمائصا

لقد تجمعت تلك المثالب ومظاهر القسوة والظلم والترف وتجاهل المخاطر والتحديات، في وجدان الناس لتفجر وعيًا قويًا وحاجة ملحة بضرورة تغيير الواقع والانتقال به إلى واقع جديد وضع العرب في الاتجاه الصحيح. (ص٤١، ٥١).

ثالثًا: الاتجاه الفكري والتأملي في الشعر الجاهلي.

في بحثنا هذا، نحاول الحديث عن الشعر الجاهلي، وعن مضمونه الفكري، وخصائصه ومزاياه. لقد اتسع الشعر

الجاهلي، لشتى المواضيع والأغراض والقضايا، التي تهم البشر، وتطرق لأهم القضايا الفكرية والحياتية التي شغلت بال الجاهلي. كمسألة: الحياة والموت، والخلود وعلاقته بالإله والزمن والكون. كما اتسع للحكمة والتأمل، وطرق أبواب الفلسفة. لقد دعى إلى رفض الظلم والبغي وإلى مجابهة ما هو جائر وظالم. لكن ما يجب التنبه إليه هنا، أننا عندما نتحدث عن موقف فكري أو نظرة فلسفية، فإننا نتحدث عنها في إطار الشعر والكتابة الشعرية، لا في إطار الكتابة الفلسفية. فما هي أبرز مزايا الشعر الجاهلي، التي تعبر عن المواقف الفكرية والتأملية.

آ- المجابهة والإقبال على الحياة:

إنها شاعرية مجابهة وإقبال وتحدٍ حيال تحديات الحياة مهما كبرت ومهما بلغ خطرها. وهي أيضًا شاعرية يقظة، وسعي متصل وتصادم لا يكف مع الواقع، انتقال لا يهدأ عبر المكان، تأكيدًا على يناعة الحياة وقوة تدفقها. والغريب في موقف الإقبال والمجابهة والتصارع هذا، إن إحساس الشاعر الجاهلي بذلك، لم يدفعه إلى التصالح أو المسالمة مع الواقع ومع تحدياته، بل دفعه إلى الإقدام والمجابهة وركوب المخاطر والاستخفاف بالموت.

يعبر الحُصين بن الحمام عن روح المجابهة هذه:

فلستُ بمبتاع الحياة بذلة
ولا مُرتقٍ من خَشْيةِ الموت سُلما
تأخرتُ أستبقي الحياةَ فلم أجدْ
لنفسي حياةً مثل أن أتقدما

أما عمرو بن براق، فإنه كغيره من الجاهليين، يرفض المراغمة والإكراه، ويتحدى خصومه:

كذبتم وبيت الله لا تأخذونها
مراغمةً ما دام للسيف قائم
متى تجمع القلبَ الذكيَّ وصارمًا
وأنفًا حميًا تجتنبك المظالم.

ب - الواقعية ودور الحواس:

الشاعرية الجاهلية، شاعرية واقعية، بل هي شديدة الالتصاق بالواقع، ربما لأنها وليدة التجربة وضرورات الحياة، بالصور والمعاني والأفكار والتشبيهات التي يستخدمها الشاعر الجاهلي، مستقاة كلها من الواقع.

فالحلم المحبب عند أوس بن حجر، يغدو حمقًا وسفهًا وضعفًا، إذا استخدم في غير موقعه. يقول:

أقيمُ بدار الحزم ما دام أهلُها...
وأحرِ، إذا حالت بأن أتحولا
واستبدلُ الأمرَ القوي بغيره...
إذا عقدُ مأفون الرجال تحللا.

وكذلك الشجاعة التي يفاخر بها تصبح تهورًا مذمومًا، ما لم يكن لها نصيب

من الممكن واحتمالات النجاح. يقول عمرو بن معد يكرب:

إذا لم تستطع شيئًا فدعه...
وجاوزه إلى ما تستطيع.

إن الشاعرية الجاهلية، وليدة التجربة الحسية والاحتكاك المباشر مع الحياة، والأشياء وليدة الرؤيا والملامسة. فالشاعر الجاهلي يؤمن فقط بحقيقة المحسوسات. وربما كان هذا هو سبب اعتناقه الوثنية، التي تتفق مع مذهبه الحسي.

ت - المبالغة في الترفع والإباء:

قلما نجد في تاريخ الشعر من هو أكثر إباءً وترفعًا من الشاعر الجاهلي. يصيب الإنسان في العصر الجاهلي بكافة مستوياته الاجتماعية. يقول عنترة:

ولقد أبيتُ على الطوى وأظله...
حتى أنالَ به كريمَ المأكل.

ويبلغ ذو الإصبع العدواني الصعلوك حدًا مسرفًا في العفة والإباء والترفع حين يقول:

عفٌّ ندودٌ إذا ما خفت من بلد...
هُونا فلست بوقّاف على الهون
والله لو كرهتْ نفسي مصاحبتي..
لقلت: إذ كرهتْ قربي، لها بيني.

ث - الحزن التأملي: شاعرية الاقدام هي أيضًا شاعرية الحزن، لكأن الأولى غطاء للثانية. ولعل ما يزيد في ذلك، قسوة الطبيعة وكثرة مخاطرها، وعدم إيمان الجاهلي بعالم آخر بعد الموت. فها هو عدي بن زيد العبادي يطلق صرخة اليأس والحزن بعد أن يكتشف أن الحياة تودي إلى الموت:

فارعوى قلبُه، فقال: وما غب...
طة حيٌّ إلى الممات يصير.

ج - فكرة اللذة: تتصدر اللذة الحسية أو الجسدية شعر الجاهلي واهتماماته، حتى ليكاد يراها غاية الحياة، وهدفها ومطلبها. ولذة الجاهلي لا تكاد تتعدى لذائذ ثلاث: (المرأة، الخمر، ممارسة البطولة). فها هو المجمع بن هلال، لا يحس بوجوده ولا يعترف به إلا عبر التمتع وممارسة اللذات:

وخيلٍ كأسراب القطا قدْ وزعتها...
لها سبل فيه المنيةُ تلمع
شهدتُ، وغنم قد حويتُ ولذة...
اتيتُ، وماذا العيش إلا التمتع

ح - التأمل والقلق والتساؤل: إن اللذة المعنوية تمنح الجاهلي الاحساس بنوع من الاستمرارية والخلود في وجه حتمية الموت. وهكذا فتحت اللذة، أبواب التأمل والفكر وأبواب التساؤلات. وقادت الجاهلي إلى التفكير بما بعد اللذة. فامرؤ القيس شاعر العبث ينظر نظرة جادة إلى الناس،

إلى ما سيؤولون إليه من موت قائلاً:

أرانا موضعين لأمر غيب...

ونُسحر بالطعام وبالشراب

عصافير وذبان ودود...

وأجْر أمن محلجة الذئاب.

إن مأساة الموت قادت الشاعر الجاهلي للتفكير في مسألة الخلود وإلى التساؤل عن ما بعد الحياة، بل إلى جدوى الحياة، ما دام صائراً لا محالة إلى الموت.

خ - فكرة الخلود: إن ما تشير إليه الدراسات، وما تضمنه الشعر الجاهلي، ينبئنا، بأن الإنسان الجاهلي لم يؤمن بالخلود بعد الموت، بل إن هي إلا حياتنا الدنيا نحياها. وهو ما عبر عنه أبو دؤاد الأيادي قائلاً:

إنما الناسُ فاعلمنَّ طعامٌ...

خابل لريب المنون

عطف الدهر بالفناء وبالموت...

عليهم - يدور كالمجنون.

ولكن، هل كان الإنسان الجاهلي في بعدٍ عن فكرة الخلود حقًا. هناك من يرى العكس في ذلك. بل إن الإنسان الجاهلي آمن بالخلود على طريقته الخاصة. إنه الخلود الأرضي، من خلال ما يتركه المرء بعده من أفعال مجيدة، وهو ما أشار إليه حاتم الطائي قائلاً لزوجته:

أماوي إن المال غاد ورائح...

ويبقى، من المال الأحاديث والذكر

أماوي إن يصبح صداي بقفرة...

من الأرض، لا ماء هناك ولا خمر

ترىْ أن ما أهلكتُ لم يك ضرني...

وأن يدي مما بخلت به صفر

أماوي إني رُبَّ واحدِ أمِّه...

أجرْتُ، فلا قتلٌ عليه ولا أسر

(ص ٥٥-٨٧).

رابعاً: اتجاه الحكمة والإصلاح والنزعة الإنسانية.

قد يبدو، مستغربًا، أن نتحدث عن الحكمة والإصلاح والنزعة الإنسانية في العصر الجاهلي. فالمعروف عن هذا العصر، أنه عصر شرك وجهل وتحلل وبغي واستغلال... ونحن بدورنا - المؤلف - نقر بمثالب هذا العصر، والشعر الجاهلي يؤكد ذلك... بيد أن هذه الصورة ليست هي الصورة الوحيدة لحياة عرب الجاهلية. بل نقل إلينا الشعر الجاهلي أيضًا فضائل أهل الجاهلية ومثلهم العليا. لقد كانت الحكمة مبثوثة في الشعر الجاهلي، بما تحمله من معانٍ أخلاقية وإصلاحية وإنسانية. بل كانت الحكمة هي الشرط الأول في الوصول إلى السيادة في القبيلة أو السيادة في الشعر. بل إن الشاعر إن لم يمتلك الحكمة ويردها في شعره قولاً، وحياته

فعلاً، يصنف في أدنى فئات الشعراء لعصره. فهذا هو امرؤ القيس، شاعر العبث والمجون، يعبر عن الحكمة وعن الرؤية التأملية في شعره.

أرانا موضعين لأمر غيب...
ونسحر بالطعام وبالشراب
عصافير وذبان ودود...
وأجرأ من مجلّجة الذئاب.

ويتباهى عامر بن الطفيل أحد فرسان الجاهلية المشهورين بالقسوة والعنف بحكمته وحلمه وعدله:

فإنَّ لنا حكومة كل يوم...
ونسحر بالطعام وبالشراب
وإني سوف أحكم غير عاد...
ولا فزع إذا القمص الجواب
فإن مطية الحلم التأني...
على مهل وللجهل الشباب

- آفاق الحكمة الجاهلية:

من المفارقات، أن يتحدث المؤرخون ودارسو الأدب العربي القديم ممن وصفوا العصر الجاهلي بالجهل، عن طائفة كبيرة من حكماء عرب الجاهلية. وقد أورد أبو حاتم السجستاني في كتاب (المعمرين) أسماء طائفة منهم: أكثم بن صيفي، عامر بن الظرب، عبيد بن الأبرص الأسدي، قيس بن عاصم المنقري، عمرو بن الأهتم، حاتم الطائي، عمرو بن جمه الدوسي.. إلخ. وقد شكل هؤلاء، بفضل حكمتهم، قوة أو اتجاهًا مؤثرًا في الحياة، وكرسوا في شعرهم مفاهيم وقيم العدل والإيثار والحلم والتعقل. إن المتتبع للنزعة الإصلاحية والحكمية في الشعر الجاهلي، سوف يجد قاسمًا مشتركًا بين ممثلي هذا الاتجاه. فبينما يتركز اهتمام بعضهم على الدعوة إلى الحلم والأناة والتعقل، يدعو فريق آخر إلى مجانبة البغي ويحذر من عواقبه. ولقد تلاقت هذه المواقف والدعوات لتشكل صورة واضحة الملامح عن آفاق الحكمة الجاهلية وأبعادها الإصلاحية الإنسانية والتأملية. هذه الصورة تؤكد أن الحياة الجاهلية، لم تكن تختلف عن حياة الشعوب القديمة الأخرى. بل كانت كغيرها من حياة الأمم والشعوب، مزيجًا أو خليطًا من التباينات والتناقضات. وأن فريق الإصلاح والنزعة الإنسانية جنّد شعره وحكمته لإصلاح الواقع. ومن المعروف أن عرب الجاهلية لم يكن لديهم كتاب مقدس يهتدون بقيمه ومثله.. لذلك كان شعرهم هو الكتاب المقدس بما يحمله من معاني الحكمة والقيم الأخلاقية. ولقد اتسع ونما مفهوم الحكمة الجاهلية وتوجهاتها الإصلاحية، رغم فساد الحياة وقسوتها وتناقضاتها، حتى لكأن هذه المثالب، إحدى بواعث النزعة الإصلاحية والحكمة.

وكان حاتم الطائي يرى انه لا يمكن معالجة الأحقاد واستلال الضغائن من الصدور، إلا بالحلم والتروي. يقول:

تحلم عن الأدنين واستبق ودهم...
ولن تستطيعَ الحلمَ حتى تَحلَّما
متى ترق أضغانَ العشيرة بالأنا...
وكف الأذى يحسم لك الداء محسما

ويمتدح زهير بن أبي سلمى، حصن بن حذيفة بن بدر، بالحلم قائلاً:

وذي خطلٍ في القول يحسب أنه...
مصيب، فما يُلمم به، فهو قائله
عبأتَ لَهُ حلمًا وأكرمت غيره...
واعرضت عنه وهو بادٍ مقاتله

هذا الإعجاب المفرط بالحلم وما يرافق الحلم أو يتفرع عنه من صفات ومعان ومدلولات، لا يمكن فهمه، إلا في سياق حرص الشاعر الجاهلي الحكيم، على حماية الحياة وصيانتها من مخاطر الحمق والسفه والتسرع، التي كانت تلحقها بالحياة وبالناس.

وأكثر ما ظهر هذا الحلم في الموقف من الحرب والمنازعات. فقد وعى الشعراء الجاهليون، أسباب هذه الحروب ودوافعها الحقيقية. ويعرض علينا، ذو الإصبع العدواني، مأساة قومه بني عدوان، حين قادهم السفه ونزعة البغي، إلى حرب إفناء وإذلال، يقول في ذلك:

عَذيرَ الحي من عَدوا...
ن كانوا حيَّة الأرض
بغى بعضُهم بعضًا...
فلم يُبْقُوا على بعض
فقد صاروا أحاديث...
برفع القول والخفض
ومنهم كانت السادا...
ت والموفون بالقرض
ومنهم حكم يُقضي...
فلا يُنقض ما يقضي

ويقول الحصين بن الحمام المري مفاخرا بحزمه وسداد رأيه وقدرته على التكيف مع التغيرات:

ولما رأيت الود ليس بنافعي...
وإن كان يومًا ذا كواكب مظلما
صبرنا وكان الصبر منا سجية...
بأسيافنا يقطعن كفًا ومعصمًا
يُفلقن هامًا من رجال أعزة...
علينا وهم كانوا أعق وأظلما

وحتى زهير بن أبي سلمى، شاعر المسالمة والصفح والتحلم، يبرد الظلم أحيانًا، بل يدعو إلى استخدامه أو التلويح به، لردع الظلم ودفع العدوان بعدّه نوعًا من أنواع الحرب الوقائية:

ومن لم يَذُدْ عن حوضه بسلاحه...
يُهدم، ومن لا يظلم الناسَ يُظلم

ولكن من الواضح، أن الحكمة الجاهلية التي أباحت استخدام القوة

والظلم والحمق كسلاح، لم ترفع من شأن الظلم والقسوة والحمق حتى في حالة الدفاع عن النفس. فالحكمة الجاهلية تدعو إلى مبدأ التعامل بالمثل ومجازاة الخير بالخير والشر بالشر. يقول عمرو بن براق:

وكنت إذا قوم غزوني غزوتهم...

فهل أنا في ذا يال همدان ظالم

ومن صفات الحكيم الجاهلي، الحزم والاتقان والقدرة على التكيف وعلى التجاوب مع متطلبات الحياة وضروراتها. يقول عمرو بن معدي كرب:

إذا لم تستطع شيئاً فدعه...

وجاوزه إلى ما تستطيع

والاتقان في الحكمة الجاهلية هو معيار الوعي وسلامة الحواس والتوازن الذهني، سواء كان في القول أو الفعل. يقول امرؤ القيس في كتمان السر وحفظ اللسان:

إذا المرء لم يخزن عليه لسانه...

فليس على شيء سواه بخزان

ويرتقي مفهوم الحكمة عند بعض شعراء الجاهلية إلى الأفق التأملي والفلسفي، متجاوزين النظرة الخارجية للأشياء، إلى الحقائق الهامة والجوهرية في الحياة والموت والوجود، وهشاشة الوجود الإنساني، ومسألة اللذة وما بعد اللذة. ونحن نرى - المؤلف - أن ابتعاد الحكمة الجاهلية في نظرتها التأملية، عن التعقيد والإفراط والتجريد، يدل على تركيز اهتمام العربي الجاهلي وبشدة، ارتباطه بالواقع المادي الذي يعيشه.

- النزعة الإصلاحية والإنسانية في الحكمة الجاهلية:

يتضح من تتبع بعض جوانب الحكمة الجاهلية وتنوعاتها، أن نزعة إصلاحية وإنسانية كانت تنمو وتقوى بين عرب الجاهلية وأعرابها. يمثل هذه النزعة طائفة من الشعراء اتصفوا بالحلم والرأفة والإيثار والإحساس العميق، بالمسؤولية حيال الحياة والرغبة الملحة في إصلاح مفاسد المجتمع وإعادة بناء الواقع على أسس من العدل والتراحم واحترام حقوق الآخرين.

في هذا الإطار الإصلاحي، ينظر الأفوه الأودي إلى دور القيادة وأهمية هذا الدور في بناء المجتمع، قائلاً:

إذا تولى سراةُ القوم أمرَهم...

نما على ذاك أمر القوم وازدادوا

تهدى الأمور بأهل الرأي ما صلحت

فإن تولت فبالأشرار تنقاد

والبيت لا يبتنى إلا له عَمَدٌ...

ولا عماد إذا لم تُرس أوتاد

وعامر بن الطفيل قد ساد قومه، على حد قوله: بفضل مؤهلات القيادة

وصفاتها. قبيلة لم تسوده عليها بالوراثة أو بالنسب، بل بالجدارة والكفاءة، يقول في ذلك:

وإني وإن كنت ابن سيد عامر...

وفارسها المندوب في كل موكب

فما سودتني عامر عن قرابة...

أبى الله، أن أسمو بأم ولا أب

ولكنني أحمي حماها واتقي...

أذاها، وأرمي من رماها، بمنكب

مما سبق، نرى كيف تلتقي النزعة الإصلاحية في الشعر العربي الجاهلي، بل كيف تندمج أحياناً بالنزعة الإنسانية وبكل ما يميزها من مشاعر الرحمة والحنان والرأفة، والحساسية المفرطة حيال الآخرين. يقول حاتم الطائي في الإيثار:

وإني لأستحيي صحابي أن يروا...

مكان يدي في جانب الزاد، أقرعا

أقصر كفي أن تنال أكفهم...

إذا نحن أهوينا، وحاجتنا معًا

أبيت خميص البطن مضمر الحشى.

حياءً، أخاف الذم، أن أتضلعا

إن حاتمًا يقدم بإيثاره ومشاركته الإنسانية ورأفته الحانية، نموذجًا متفردًا. إنه يرتقي بالنزعة الإنسانية والقيم الأخلاقية إلى مستوى الكمال، بل إلى مستوى الأسطورة.

ويرتقي زهير بن أبي سلمى بحكمته ونزعته الإنسانية إلى مستوى المصلحين الكبار. يقول زهير في نزعته الإنسانية المفعمة بالحنان والرفق والرحمة:

ولا تكثر على ذي الضعف عتبًا...

ولا ذكر التجرم للذنوب

ولا تسأله عما سوف يبدي...

ولا عن عيبه لك بالمغيب

هذا النوع من القيم الأخلاقية والمواقف الإنسانية السامية التي أشرنا إلى بعضها، قد ظهرت ونمت في واقع عرف الانقسامات والتناقضات الحادة. فنشأت الحروب والغزوات، ونما مفهوم الثأر بين القبائل، وكان العنصر المفجع في هذه الحروب، أنها ما كانت لتهدأ، حتى تبدأ من جديد. وقد عمل حكماء العرب وشعراؤها في الجاهلية على إيقاف هذه الحروب. فكان ذلك بداية لانتصار إرادة الحياة والعقل والمسؤولية الأخلاقية والإنسانية. لقد كبر عدد الشعراء الذين عارضوا الحروب القبلية في الجاهلية. يقول زهير في مدح موقف هرم بن سنان من الحرب قائلاً:

أليس بفياض يداه غمامة...

ثمال اليتامى في السنين محمد

إذا ابتدرت قيس بن عيلان غاية...

من المجد من يسبق إليها يسود

سبقت إليها كل طلق مبرز

سبوق إلى الغايات غير مجلّد

إن الحكمة الجاهلية التي اتسقت لتشمل معاني الحق والعدل والخير، قد أكدت من خلال هذه المعاني الإصلاحية والإنسانية الرفيعة على إصلاح الحياة والارتقاء بها، وربطت بين إمكانية تحقيق هذا الهدف، وبين إصلاح المجتمع. بل ربطت بين إصلاح الحياة والمجتمع، وبين إصلاح قيادة هذا المجتمع من جهة ثانية. (ص٨٧ -١٣٢).

خامساً: اتجاه الشعر الاعتقادي في العصر الجاهلي: الشعراء اليهود والنصارى والأحناف.

عندما نتحدث عن الشعر الاعتقادي في العصر الجاهلي، فإننا نتحدث عن شعر يكاد يخلو من النزعة أو الحماسة الدينية، لكنه كثيره من الشعر الجاهلي، قد لعب دوراً في الحياة الفكرية والثقافية، وفي الارتقاء بالقيم الجمالية والذوقية والأخلاقية.

١- الشعراء اليهود: اختلف المؤرخون والباحثون، حول دور اليهود في الجزيرة العربية، وحول أثرهم في الحياة العربية الجاهلية. أصحاب الاتجاه الأول قللوا من هذا الدور وحصروه في يثرب ومحيطها، حيث تقطن مجموعات يهودية. وأصحاب الاتجاه الثاني تحدثوا عن دور مؤثر وواضح في مختلف مناحي الحياة.

ولكن مهما تعددت وتباينت الآراء حول دور يهود الجزيرة العربية، فإن الأقرب إلى الصواب، هو أن يهود الجزيرة العربية قد أثروا وتأثروا بما في محيطهم العربي الوثني، وأنهم أخذوا منه وأعطوه، فعلوا فيه وانفعلوا به. ولسنا نشك -المؤلف- بأن اليهودية المتأثرة بالثقافة اليونانية والرومانية وأحيانًا الفارسية، قد نقلنا بعض ما تأثر به إلى قلب الجزيرة العربية. ولكن، هل يعني، أن هناك دورٌ مماثلاً للشعر اليهودي في الحياة العامة، وفي الحياة الاعتقادية؟

إن من يطلع على الشعر اليهودي، سوف يجد أنه لا يختلف عن الشعر الجاهلي الوثني لا في الشكل ولا في المضمون. ويرى خلو هذا الشعر من الأفكار والمعتقدات والعلقوس والمفاهيم الدينية اليهودية، سوى بعض الإشارات إلى مفاهيم الثواب والعقاب السماوي. إن تأثير الشعر اليهودي، تأتي من قيمته الفنية ومن توجهاته الأخلاقية والإنسانية أكثر من توجهاته الدينية. لقد جمع لنا مؤرخو الشعر العربي في العصر الجاهلي أسماء طائفة من الشعراء اليهود الذين عاشوا في هذا العصر. ولقد عثرنا -المؤلف- على اسم تسعة وعشرين شاعراً وشاعرة يهودية، معظمهم من أصل عربي.

يعد السموأل بن عادياء من أشهر شعراء اليهود في بلاد العرب. وقصته في الوفاء مشهورة. إن ما يميز هذا الشاعر اليهودي حفاوته بالنزعة الأخلاقية ومفاخرته بقيم العدل والوفاء. وتأثره بالمفاهيم الدينية اليهودية كالبعث والنشور والقضاء والقدر والحساب واليوم الآخر. يقول السموأل:

وأتاني اليقين أني إذا مـ
ـتُّ وإنْ رمّ أعظمي مبعوثُ
ليس يعصى القويُّ فضلاً من الرز
ق ولا يحرمُ الضعيف الشخيت
بل لكل من رزقه ما قضى الل
ـه وإن حزّ أنفه المستميت

ويأتي سعية بن الغريض في تمثيل هذا الاتجاه الأخلاقي برؤية جديدة، ينسبها له ابن سلام في طبقاته قائلاً:

لا تبعدن فكل حي هالك
لا بد من تلف، فبنَّ بفلاح
إنّ امرأ أمِنَ الحوادثَ، جاهلاً
ورجا الخلودَ، كضارب بقداح

هذه وقفة، أردنا -المؤلف- أن لا تكون طويلة، عند أكثر الشعراء اليهود موهبة وقدرة على نقل الملامح والسمات الأخلاقية والجمالية والدينية لهذا الاتجاه من الشعر الذي سميناه الاعتقادي.

٢- الشعراء النصارى: ما قيل عن الشعر اليهودي ونسبته إلى شعرائه وخلوه من الإرث الديني إلا القليل، قيل أيضاً عن الشعر النصراني، لكن ما يضاف هو حركة التدوين للشعر النصراني في شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، من خلال حركة التدوين في العراق وبلاد الشام، والتقاء شعراء النصرانية في شبه الجزيرة العربية، بأخوتهم شعراء النصرانية في العراق وبلاد الشام. والجهود الحثيثة التي قام بها الأب لويس شيخو في جمعه لشعر شعراء النصرانية في الجاهلية وصدر الإسلام في كتابه الموسوم بـ(شعراء النصرانية)، على الرغم من الانتقادات التي وجهت إلى الكتاب، من ضمّه عدداً كبيراً من شعراء الوثنية بعدّه إياهم شعراء نصرانيين، وإغفاله بعض شعراء النصرانية أمثال: عبيد الله بن بحش وأسد بن ناعصة التنوخي ومعدان بن جواس الكندي.

وتجدر الإشارة إلى أن المسيحية قد انتشرت في شبه الجزيرة العربية انتشاراً واسعاً قبل الإسلام، فانتشرت في قبيلة تنوخ وقضاعة وربيعة وتميم وطيء وغسان في بلاد الشم وأهل الحيرة في العراق. كما انتشرت في قبيلة قريش، وكان لها بلا ريب نصيب من التأثير في الثقافة وفي العقلية العربية، كما يذهب بروكلمان. لقد

كان عدد شعراء النصارى في الجزيرة العربية كبيرًا، يفوق عدد شعراء اليهود. أما الشعر النصراني فقد ظل يدور في فلك الشعر الوثني شكلاً ومضمونًا. وعلى العموم، فإن تأثير المسيحية في الحياة الجاهلية لا يقتصر على ما يظهر فقط في التعاليم والمظاهر الدينية، أو على ما يبدو من أثر ديني في الشعر المسيحي وحده، بل علينا أن نبحث عنه في الثقافة العامة وفي السلوك وأنماط العيش وفي شعر عدد من كبار الشعراء الوثنيين الذين اتصلوا واحتكوا وتفاعلوا مع محيطهم الحضاري المسيحي.

ومن أمثلة الشعر الاعتقادي لدى شعراء النصرانية الأمثلة التالية: دعا ورقة بن نوفل الذي اشتهر بأنه شاعر حكيم مثقف يعرف العبرانية ويكتبها إلى الإيمان بالله ونبذ عبادة الأوثان إلى التأمل والتبصر. فتبدو في شعره ملامح ورموز دينية توحيدية. يقول:

لقد نصحت لأقوام وقلت لهم
أنا النذير فلا يغرركمُ أحد
لا تعبدون إلهًا غير خالقكم
فإن دعوكم، فقولوا بيننا حدد
سبحان ذي العرش سبحانًا نعوذ به
وقبل أن سبح الجودي والجمد

أما شعر عبد المسيح بن بقيلة، فتظهر فيه النزعة التأملية جليّة واضحة، مع آراء حكمية وأفكار مطروقة في الشعر الجاهلي، وإشارات دينية توحيدية كما في قوله:

المرء يزمل أن يعيش
وطول عيش قد يضره
تفنى بشاشته ويا
تي بعد حلو العيش مره
وتسره الأيام حتى
ما يرى شيئًا يسره

وفي شعر أبي زبيد الطائي وبخاصة رثاؤه لأخيه اللجلاج بعض الإشارات النصرانية. يقول:

إن طول الحياة غير سعود
وضلال تأميل نيل الخلود
عُلّ المرء بالرجاء ويضحي
غرض للمنون نصب العود

أما عدي بن زيد العبادي فهو إمام شعراء النصرانية وخليفتهم. ففي شعره ما يدل على قوة وحكمة، وما يدل على واسع الاطلاع والعلاقة الاجتماعية، وبروز النزعة الثقافية القوية، وبخاصة الثقافة الدينية. يقول عدي:

سعى الأعداء لا يأبون شرًا
عليَّ ورب مكة والصليب

وفي قوله:

وأوتيا الملك والإنجيل نقرؤه
نشفى بحكمته أحلامنا عللاً

بعد هذه الجولة في شعراء النصارى في العصر الجاهلي. هل بمكننا الاطمئنان إلى القول: أن تأثير الشعراء النصارى في الحياة العربية الجاهلية، كان تأثيراً جمالياً ووجدانياً وثقافياً، أكثر مما هو تأثير ديني أو روحي، إلا أنه قد ارتقى بالذوق والوجدان ونزعة التأمل؟

٣- الشعراء الأحناف: لقد تحدث الرواة والمؤرخون العرب والمسلمون بكثير من الاهتمام والتعاطف، عن تيار أو اتجاه ديني وفكري. أطلق على ممثليه اسم **الأحناف**. وقد أشار أكثر من مؤرخ أو باحث عن وجود بعض بقايا الحنيفية في المعتقدات العربية الجاهلية الوثنية تسبق الإسلام بقرون. كما أشاروا إلى طائفة من حكماء العرب وشعرائهم ومصلحيهم كانوا من الأحناف قبل ظهور الإسلام. وفي طليعة أحناف عرب الجاهلية. عبد المطلب بن هشام وورقة بن نوفل وقس بن ساعدة وعثمان بن الحويرث وعبيد الله بن جحش وزيد بن عمرو بن نفيل وعامر بن الظرب والنابغة الجعدلي وأبو طالب وأبو قيس بن الأسلت وسويد بن عامر بن المصطلق ووكيع بن سلمة بن زهير الأيادي وخالد بن سنان العبسي وزهير بن أبي سلمى وأكثم بن صيفي وأمية بن أبي الصلت. لقد عرف الأحناف بنزعتهم الإنسانية والإصلاحية ومناوأتهم للشطط والظلم والخلل في مجتمعاتهم، كما عرفوا بتحررهم من الكثير من المعتقدات والمفاهيم والأعراف والقيم الجاهلية ودعوتهم إلى تغيير الواقع.

ويكاد يجمع المؤرخون العرب والمسلمون على أن عبد المطلب كان أول من تحنث بحراء، وكان على دين الحنيفية. وأنه كان مؤمناً بالبعث موحداً يرفض عبادة الأوثان، وأنه كان يوصي أبناءه بصلة الأرحام وإطعام الطعام، ومن شعر عبد المطلب الذي ينسب إليه:

نحن آل الله في ذمته
لم نزل فيها على عهد قِدَمْ

إن للبيت لرباً مانعاً
من يردْ فيه بإثم يُخترم

لم يزل الله فينا حرمة
يدفعُ بها عنا النقم

أما زيد بن عمرو بن النفيل فتجمع كتب التاريخ على حنيفيته، وأنه كان من أصفاهم وأوضحهم عقيدة، وأنه فارق دين قومه واعتزل الأوثان والميتة والدم والذبائح التي تذبح على الأوثان: يقول زيد بن نفيل عن نزعته التوحيدية:

وأسلمت وجهي لمن أسلمتْ
له الأرض تحمل صخراً ثقالاً

دحاها فلما رآها استوت
على الماء أرسى عليها الجبالا

واسلمت وجهي لمن أسلمت...

له المزن تحمل عذبًا زلالاً

إذا هي ســيــقت إلى بلدة...

اطاعتْ، فصبت عليها سجالاً

أما أمية بن أبي الصلت، فقد كان شاعرًا مطبوعًا غزيرًا، وقد كرس شعره للتعبير عن عقيدته الحنيفية، وتوضيح ملامحها وتوصيلها إلى الآخرين.. وهو الذي دعى إلى عبادة الأوثان والإيمان بإله واحد والإيمان بالبعث والحساب والعقاب والحض على الفضيلة ومكارم الأخلاق. وتؤكد السير ميله إلى إدعاء النبوة والدعوة لها. يقول أمية في خلق الكون وتوالي الليل والنهار وفي قصة الفيل وقدرة الله وآياته مؤكدًا اعتقاده بالحنيفية ورفضه لسواها من الديانات:

إن آيات ربنا ثاقبــات...

لا يماري فيــهن إلا الكفــور

خلق الليل والنهــار فكل...

مستبين حسابه مقدور

حبس الفيل بالمغمس حتى...

ظل يحبو كأنه معقـور

حــوله من ملوك كندة أبطا...

ل ملاديث في الحروب صقـور

كل دين يوم القيامة عند اللـ...

ـه إلا دين الحنيفة بور.

إن شعراء الأحناف على العموم، كانوا دعاة إصلاح وتأمل إلى الاستقامة والفضيلة أسهم شعرهم في زعزعة جدران العزلة الفكرية والروحية للمجتمع الجاهلي، وهز بنيته المفصلية وهيأه فكريًا ووجدانيًا للدخول في العصر الجديد. (ص١٢٩-٢٠٨).

سادسًا: اتجاه الشعراء السود والعبيد.

لم يكن اللون الأسود غريبًا على أبناء المجتمع الجاهلي، ولم يكن مقتصرًا على العبيد والموالي الذين كان التجار يجلبونهم إلى الجزيرة العربية. بل إن الدم الأسود أو اللون الأسود، قد تسربا إلى الدم العربي وامتزجا بهما عن طريق الإماء والزوجات السوداوات، فتشكل بفعل ذلك طبقة من السود والملونين. وكان هذا الامتزاج عامًا، نال كل الطبقات الاجتماعية، وشكل ظاهرة اجتماعية. لقد عدّد ابن حبيب في كتابه «المحبّر» اسم ستين من أبناء الحبشيات، من سادة القبائل العربية. أمثال: عنترة، المتلمس، السليك وغيرهم. والشنفرى وتأبط شرًا وما يهمنا في هذا الفصل، الوقوف على ظاهرة الشعراء السود أو الملونين في الواقع الذي نشأوا فيه، وانعكاس لون بشرتهم في شعرهم وسلوكهم، وأثر ذلك على حياة المجتمع الجاهلي.

ولا ريب، أن عقدة اللون كان لها

الدور الهام في حياة أفرادها من الشعراء، بحيث كانت شديدة الحضور في اللاشعور قابعة في الداخل، على الرغم من محاولة إخفائها. وقد عبر عنها أصحابها بطرائق عدة، بشكل العنف والتمرد أو الانفصال الشديد في وجه المجتمع، والخروج عن عادات المجتمع وتقاليده، أو الانسياق وراء الذات.

وفي دراستنا هذه، سنحاول الوقوف عند عدد من الشعراء السود والعبيد وردود فعل ذلك على شعرهم.

١- عنترة بن شداد: يحاول عنترة بن شداد العبسي المولود لأم سوداء حبشية وأب من سادة قبيلة عبس، إخفاء لونه الأسود وطمس عقدة اللون والهجانة إلى الخصال الحميدة وبسالته الفائقة. لكن تبقى عقدة اللون طافحة في شعره على الرغم من محاولة إنكار ذلك. يقول عنترة:

وإن كان لوني أسوداً فخصائلي
بياض ومن كفيَّ يستنزل القطر
يعيبون لوني بالسواد جهالةً
ولولا سواد الليل ما طلع الفجر
محوت بذكري في الورى ذكر من مضى
وشدتُ فلا زيد يقال ولا عمر

٢- السليك بن السلكة: وهو شاعر صعلوك أسود، ينسب إلى أمه السلكة، وهي أمة سوداء، يختار في تمرده ومعارضته وثورته أسلوب التحدي والمغالبة والقسوة المفرطة والعنف. ولعل هناك جملة عوامل دفعته لذلك. فهو صعلوك، خلعه قومه ورفعوا حمايتهم عنه، فخرج منهم وخرج عليهم، وهو منبوذ محتقر في مجتمعه حاقد على من نبذه. وهو أسود من أمة سوداء. وهو أيضاً فقير معدم، لا يملك شيئاً غير سواده وهجانته ودمامته. إنه يقتل ويسلب ويغدر، فقد أذابت أحقاده وظروفه القاسية وتكوينه النفسي والعصبي الفوارق أو الفواصل بين الخير والشر. فالسليك يئن من عقدة اللون والهجانة والدمامة، كما يئن من وضاعة منبته وفقره يقول:

أشاب الرأسَ، أني كل يوم
أرى لي خالة وسط الرجال
يشق عليَّ أن يلقين ضيماً
ويعجز عن تخلصهن مالي

٣- النجاشي، قيس بن عمرو: لقد كان النجاشي شاعراً هجاءاً، لا بسبب لونه فقط بل بسبب من ممارسات سادته على من هم دونهم مرتبة ومنزلة. يقول في هجاء بني العجلان المشهورين بالكرم حتى أنه دفعهم إلى إنكار نسبهم هذا إلى نسب آخر قائلاً:

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة
فعادى بني العجلان رهطَ ابن مقبل

قـبـيلـيـةً لا يـغـدرون بذمـة
ولا يظلمـون الناسَ حـبـة خـردل
ولا يردون الماء إلا عـشـيـةً
إذا صـدر الوراد عن كل منهل
تعـاف الكلاب الضاريـاتُ لحومَهم
وتـأكل من كـعب وعـوف ونهـشل
ومـا سـمي العـجـلان إلا لقـيلهم
خذِ العَقْبَ واحلبْ أيها العبدُ واعْجَل.

٤- سحيم، عبد بني الحسحاس:

يشترك مع عنترة بعقدة السواد والعبودية، لكنهما اختلفا في ردة الفعل حيال ذلك. فسحيم من أصل مغربي، أعجمي الأب والأم، ينتسب انتسابًا كاملاً للسواد، وكان عبدًا لبني الحسحاس، أحد بطون بني أسد. ولد عبدًا، وعاش عبدًا، وقتل عبدًا. فـرفض الإذعـان لواقـعـه والتكيف مع عبوديته فعمل على تغيير واقعه ونفسه أيضًا، فلم يرَ وسيلة إلا: إغواء نساء سادته البيض، ليس للذةّ فقط، بل لتحقيق رغبته في التحدي والانتصار لجسده المستعبد المنكسر بالعبودية والسواد والدمامة. وكانت وسيلته لذلك الشعر، وأداة تنفيذه الجسد. يقول في ذلك:

وتبنا وسـادانا على علجـانة
وحـقْفٍ تَهـاداهُ الرياحُ تهَـاديا
تُوسّـدُني كـفًـا وتثني بمعـصم
عليَّ وتحـوي رجلهـا من ورائيـا
وهَبَّتْ لنا ريحُ الشـمـال بِقَـرةٍ
ولا ثوبَ، إلا بُرْدُهـا وردائيـا
فـمـا زال بُردي طيـبًـا من ثيـابها
إلى الحـول حتى أنْهجَ البُردُ باليـا

ويمكننا القول: إن الشعراء السود على اختلاف مشاربهم وسلوكهم وردود أفعالهم وتعاملهم مع الواقع، قد شكلوا ظاهرة بارزة في الشعر الجاهلي، ألقت بظلالها على الحياة فلونت بعض جوانبها بلون شديد القتامة، لكنه شديد الإيحاء. (ص ٢١٣/٢٣٣).

سابعاً: اتجاه الشعراء الصعاليك

الفئة المعارضة التي نحن بصدد الحديث عنها -المؤلف- سلكت طريقًا مغايرة، فقد قطعت صلتها بمجتمعها ورفضت الحوار الكلامي معه، وانتقلت بالمعارضة من حيز الوعظ والحوار والكلام، إلى حيز الفعل، ومن إطار المعارضة الكلامية إلى ساحة العنف، المعارضة المسلحة. وقد أطلق على هذه الفئة اسم الصعاليك. ما هي الصعلكة، ومن هم هؤلاء الصعاليك الذين خرجوا على مجتمعهم وصبغوا الحياة الجاهلية والعصر الجاهلي بلون العنف والدمـاء؟. مـا هي أهداف معارضتهم وثورتهم على مجتمعهم وخروجهم من قبائلهم أو إخراجهم وطردهم أو خلعهم منها؟ ثم ما هو دور

شعرهم في موقفهم من الحياة والمجتمع، وما هي خصائصه ومميزاته وقيمته الفنية والإبداعية؟ هذه التساؤلات هي ما سنحاول الإجابة عنه في هذا الفصل من خلال نماذج مختارة من شعراء انتموا إلى فئة الصعلكة.

يقول ابن دريد (ت ٣٢١هـ): الصعاليك، هم الفقراء. وكذا الجوهري وابن منظور. أما الزبيدي فقد أضاف لذلك قوله: إنهم ذؤبان العرب، ولصوصهم وشطارهم.

أما في كتب الأدب القديمة كالشعر والشعراء لابن قتيبة، والمحبَّر لابن حبيب، ومعجم الشعراء للمرزباني، والأغاني للأصفهاني، والحيوان للجاحظ، وخزانة الأدب للبغدادي، ومعجم البلدان لياقوت، فقد ضمت العديد من الأسماء والصفات والنعوت التي ألصقت بالصعاليك:

الذؤبان، الفتاك، اللصوص، الشطار، الرجيلاء، الخلعاء، الشذاذ لأسباب تتعلق بمدلول كل صفة من هذه الأوصاف. وقد عرف الصعاليك أيضًا بالهُلاك والقتال والخلعاء.

ويبدو أنه لم يكن أمام أمثال هؤلاء الخلعاء الناقمين، وأمام أمثالهم من الصعاليك إلا خيارين: إما أن يكون فتاكًا عنيفًا شديد البطش، أو ذليلاً خانعًا هدآنًا. وواضح من شعرهم أنهم انقسموا بين الخيارين.

وقد كانت هذه الطائفة أو الطبقة الفقيرة المعدمة، عرضة لكل أنواع الظلم والقهر والاستغلال والأخطار. وواضح أن الصعاليك كانوا يشكلون قسمًا كبيرًا من هذه الطبقة المعدمة المقهورة. لقد انعكست حياة هؤلاء الصعاليك في شعرهم، فنقلوا ذلك واستخدموه سلاحًا في مواجهة أعدائهم، وفي التعبير عن رفض واقعهم.

نقف في عرضنا هذا، عند ثلاثة من قادة هذا الفريق، فنتحدث عنهم لاعتقادنا -المؤلف- بأنهم أكثر تمثيلاً لحياة الصعاليك وثورتهم، بل أكثر تعبيرًا عن قيم الصعاليك ومفاهيمهم ونظرتهم للحياة والناس، وعن تطور حركتهم، وأقدر على نقل معاناتهم وخصائصهم ومكوناتهم النفسية والجسدية والفكرية والوجدانية.

١- الشنفرى: يتصدر الشنفرى الأزدي، ثورة الصعاليك، ببيان يعلن فيه حرب إفناء على بني سلامان، وبأنه سيقتل منهم مئة رجل انتقامًا منهم، لأنهم استعبدوه وأذلوه. ثم لا يلبث بعد هذا الإعلان، أن يمضي في تنفيذ ما أعلنه، عبر مسلسل من القتل والعنف الدامي، فيقتل من بني سلامان تسعة وتسعين رجلاً. أما الرجل المئة فقد قتل

بعد وفاة الشنفرى متعثراً . بجثته . ولعل في قتل والده مبكراً في حياته، ولم يقدم أحد للأخذ بثأره، وعيشه بعد ذلك في حضانة أم سبية، وعقدة السواد والهجانة والقبح والأسر والإحساس المر بضآلة الشأن ومبادلته كأسير من قبل بنو شبابة لبني سلامان، كل ذلك كان له الشأن الكبير في تصعلكه وردة فعله . ولعل أصدق صورة لحياة الشنفرى ورؤيته تكمن في الأبيات التالية:

طريد جنايات تياسرن لحمه
عقيرته، لأيها حُمَّ أول
تنام إذا ما نام، يقظى عيونها
حثاثاً إلى مكروهه، تتغلغل
وإلفُ همومٍ ما تزال تعوده
عياداً كحمى الربع، أو هي أثقل
أديم مطالَ الجوع حتى أميته
وأضرب عنه الذكر صفحاً فأذهل
وأستفُّ تربَ الأرض كيلا يرى له
عليَّ من الطول امرؤٌ متطول.

وحتى بعد موته، أراد أن يخالف عادات وتقاليد وأعراف مجتمعه. فهو لا يريد أن يدفن، بل أن تبقى جثته وجبة فاخرة لرفاقه من الحيوانات الضارية التي عاش بينها، وبخاصة رفيقته الضبع (أم عامر). قائلاً:

لا تقبروني إن قبري مُحرمٌ
عليكم، ولكن أبشري أمَّ عامر

٢- تأبط شراً، لم يكن بأقل من الشنفرى نقمة وتمرداً وخروجاً على مجتمعه. وقد كانت الدوافع لدى الشنفرى نفسها لدى تأبط شراً . فسواد اللون وهجين النسب ودمامة الخلق. ووفاة والده صغيراً وحياته في حضن امرأة سوداء . كل ذلك دفعه إلى التصعلك. وواضح من سيرته، سرعة غضبه وميله للشر، حتى لقب بـ(تأبط شراً). وما يميز هذا الصعلوك، صفاته القيادية وإحساسه القوي بالمسؤولية حيال رفاقه من الصعاليك، حتى لقبه الشنفرى بـ(أم العيال). يصف نفسه في هذه الأبيات قائلاً :

قليل غرار النوم، أكبرُ همه
دمُ الثأر أو يلقى كمياً مقنعا
قليل ادخار الزاد إلا أقلّه
وقد نشز الشرسوف والتصق المعا
يبيت بمغنى الوحش حتى ألفنه
ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا

٣- عروة بن الورد، مع هذا الصعلوك، انتقلت الصعلكة في القرن السابع الميلادي نقلة هامة في أسلوب تعاملها مع الواقع أو المجتمع. فقد غدت أكثر ليناً وأقل قسوة وأميل إلى التوازن والاعتدال. وربما كان أحد الأسباب إدراك الصعاليك عدم جدوى العنف في تحقيق

مآربهم والتعبير عما يعتمل في نفوسهم، وتغيير أساليب تعامل سادتهم لهم. وهو ما عبر عنه الشاعر الصعلوك عروة بن الورد. فنقل الصعلكة إلى مستوى الثورة من أجل المجتمع ضد سادته، وكان أكثر قربًا من التقاليد العربية المفرطة في حد الشجاعة والإقدام. ويصف الرواة عروة بأنه كان شاعرًا فارسًا وصعلوكًا من صعاليك العرب المعدودين المقدمين الأجواد. فقد عرف عنه اهتمامه بحياة الناس وتوفير ما يحتاجونه في سنوات القحط والجدب والأمراض الفتاكة. ولعل من بين الأسباب التي دعته إلى الصعلكة، إحساسه الإنساني العميق، وتعاطفه الكبير مع الفقراء والمعدمين والمسحوقين والضعفاء الذين لا يجدون من يحميهم. ومن شعره نقتطف التالي:

إني امرؤ عافي إنائي شركة
وأنت امرؤ عافي إناءك واحد
أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى
بجسمي مسّ الحق والحق جاهد
أفرق جسمي في جسوم كثيرة
وأحسو قراحَ الماء والماءُ بارد

بعد كل ما قد مناه في هذا الكتاب، نتساءل مع المؤلف: هلا توقفت المعارضة بعد ذلك؟ وهل انتهت هذه الحركة؟ بل هل توقف جدل الحياة؟.

❖ ❖ ❖

مصر

الرسالة الجديدة
العدد رقم 38
1 مايو 1957

الشعر الجاهلي والدراسات الحديثة



قضية الشعر الجاهلي من اهم قضـــايا التراث العربي ، وابعدها مدى في تحديد ارتباطنا به •• ولقد كان للعواصف التي اثيرت حول هذا الشعر للتشكيك فيه آثار خطيرة تعدت هذا الشعر الى جوانب اخرى تتصل بمحاولة التقليل من شـان الحضارة العربية لاسيما في العصور الاولى ، ومن العقلية العربية بصفة عامة •• وربما ادت من طريق غير مباشر الى مانراه من عدم اهتمام الادباء الشبان في هذا الجيل بهذه الجذور العميقة في ثقافتنـــا العربية •

بقلم : فوزي العنتيل

ومن اجل ذلك فقد كان لابد للكشف عن القيـم الجمالية والتاريخية والنفسية لهذا التراث الخالد من وجود باحث عميق الثقافة تتسم نظرته بالشمول والنفاذ ، وطاقته بالقدرة والاحتمال ، الى جانب الرغبة العميقة في الكشف عن الحقائق والتسلح بالمعرفة الدقيقة باللغة العربية ، بالاضافة الى ذوق أدبي حساس يعينه على تقييم هذه الثروة النادرة ونفض الغبار عنها ، مفيدا من تطور المناهج العلمية وتنوعها ودقتها •

وقد توفر كل أولئك للكاتب العربي « الدكتور ناصر الدين الاسد » في مؤلفه الضخم « مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية » الذي صدر حديثا

وقد قدم المؤلف في « الباب الرابع » من هذا الكتاب دراسة مقارنة « للمشكلة الهومرية » •• فالشعر الجاهلي وشعر « هومر » هما اقدم شعر وصل الينا من العرب والاغريق •• وقد سبقتهما مراحل تطور فيها هذا الشعر حتى استوى في هذه الصورة التي وصلت الينا ، ويؤكد ذلك هذا الاطار الفني المتكامل التي عرفناها منهما ، والتي أصبحت بعد ذلك نماذج فنية تحتذى وتلتزم في العصور التالية •• وبين الشعرين العربي والجاهلي والهومري في الصفات العامة للتعبير الشعري شبه كبير فهما يتسمان بالنضارة والبساطة ، والاحتفاظ بالمستوى الفني الرفيع في كليهما •• بالاضافة الى انهمـا مصدران تاريخيان من مصادر الحياة الجاهلية عند هاتين الأمتين ، يعتمد الدارس عليهما في فهـم هذه الحياة في كثير من جوانبها فهما متصلا متسقا. ولقد كان لمدرسة الاسكندرية اللغوية الادبية في القرن الثالث قبل الميلاد ، ولمدرسة البصرة والكوفة منذ منتصف القرن الثالث الهجري الفضل في وضع الاسس والقواعد لدراسة الشـــــعر الهومري والشعر الجـــاهلي العربي ، وقد تعـــدى عمل هاتين المدرستين التدوين والتعليق الى النقد الدقيق القائم على الفهم العميق لطبيعة كل من الشعرين واستشفاف روحه والتنبيه على ماتسرب اليه من دخيل ومصنوع •

ولقد اختلف العلماء من دارسي الأدب في تدوين هذين الشعرين كما اختلفوا في وسيلة حفـــظ الشعر الهومري ، أهو الرواية الشفهية أم الكتابة؟

وقد سار المؤلف شوطا كبيرا في استقصاء جهود الدراسين من العلماء الاوربيين الذين بحثوا في الشعر الهومري •• مبتغيا من ذلك استبانة وجوه الشبه بين المراحل الدراسية للشعر الهومري ، والشعر العربي الجاهلي •

وينتقل بنا البحث الى موضوع :

الشك في الشعر الجاهلي :

لقد ارتكز الذين يشكون في الشعر الجاهلي على كتاب « السيرة النبوية لابن هشام ،وكتاب طبقات فحول الشعراء ، لابن سلام ، ومن أوائل من أثار الشك في هذا الشعر من المستشرقين هو « مرجليوث » متعرضا للشعر الجاهلي وحفـــظه مفترضا ان هذا الشعر اما ان يحفظ بالرواية الشفهية أو بالكتابة وينتهي بالشك في كلتـــا الوسيلتين •• ثم تعاور نفر من المستشرقـين الحديث عن « صحة الشعر الجاهلي ، وكان اكثرهـم يرد ماذهب اليه مرجليوث » ويفند أدلته وافتراضاته ومنهم « ليال » الذي يقول بعد مناقشـــــته « لمرجليوث » اننا حين نفحص القصائد ذاتها نجد فيها من الشخصية الفردية مايكفينا للاستـدلال على ان القصائد في معظمها من نظم الشعراء المنسوبة اليهم ، فالمعلقات السبع مثلا كلها قصائد ذات شخصية وخصائص واضحة ، وتعرض لنا سبـــع شخصيات متميزة بعضها عن بعض كل التميز •• » ثم يعرض سببا آخر لصحة الشعر الجاهلي هـــو مانراه من اتباع شعراء القرن الاول المشهـــورين لتقاليد الشعر الجاهلي •• وقد عنى كثير من الباحثين العرب المحدثين بهذه القضية وأول من شـــق طريق البحث في هذا الموضوع « الرافعي » الذي اقتفى آثار العرب القدماء وسرد مارددوه من اخبار وما اثبت في كتبهم من أحاديث ، وحصر الموضوع في الدائرة نفسها التي حصره فيها القـــدماء ثم اثار القضية بصورة جديدة «الدكتور طه حسين» الذي استقى اكثر مادته من العرب القدماء وسلك بها سبيل « مرجليوث » في الاستنباط والاستنتاج والتوسع في دلالات الروايات والاخبار ، واتخذ من تعميم الحكم الفردي الخاص قاعدة عامة ، ثم انتهى الى ماانتهى اليه من « أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء وانما هي منحولة بعد ظهور الاسلام •• وكان مما ساقه الدكتور طه من أدلة •• أن هذا الشعر لايمثـل الحياة الدينية والعقلية والسياسية والاقتصـــادية للعرب الجاهليين •• ولانه أيضـــا – بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة انه قيل فيه ، واشار بما يفهــم أن هذا الشعر لم يصلنا الاعن طريق الرواية الشفهية ثم عرض للاسباب التي رآها داعية لنحل هذا الشعر وهذه الاسباب يمكن ايجازها في عدة نقاط هي « العصبية القبلية » والدين ، والقصص ،والشعوبية والخصومة بين العرب والموالي في الاسلام ، والرواة وما اتصفوا به من مجون واسراف في اللهو والعبث ورغبتهم في كسب المال والتـــقرب الى الاشراف والامراء •• وقد شك في شعر شعراء بذواتهـم لتضارب الرواة في اسمائهم ونسبهم ، أولاضطراب شعرهم واختلاطه ، أو لرقة شعرهم وسهولته وقرب فهمه •

وقد قام المؤلف بعرض آراء الذين تصدوا للرد على الدكتور طه حسين مرتبة في موضاعات واحدة أو متقاربة ، وذكر في آخر البحث ان هذا الترتيب في جملته ومجموعه تعبر عن رأيه في الرد عـــلى آراء الدكتور طه ••

وقد تنوعت آراء الذين قاموا بالرد على الدكتور طه ، فاهتم بعضها بنقد منهج الكتاب بصفة عامة ، وبعضهم رد بعدم التزام الدكتور طه للمنهج الذي أعلن أنه يريد ان يصطنعه ، وذكر بعضهم أنه اورد بعض النصوص على وجه يختلف عما كانت عليـه في حقيقتها كما تعقب بعضهم ماأخذه من «مرجليوث» في نظرية الشك في الشعر الجاهلي وخاصة الدليـل الديني والدليل اللغوي •• واتهمه بعضهم بمجافاة الروح العلمية •• وبمناقشة النقاط التي أوردها

الدكتور أخذوا عليه اشياء منها أنه فيما يتصلق بالعصبية ، لم يورد شيئا من الشعر الجاهلي الذى دعت السياسة الى نحله . كما انه فيما يتعلق بالشعوبية ونحل الشعر لم يقم دليلا على التلازم بينهما ، بل لم يأت برواية تدل على ان بعض الشعوبية انتحل شعرا جاهليا ·

واجابوا عن تضعيف الرواة بان « حماد وخلف الاحمر » ليسا مرجع الرواية كلها ، وليس الطعن فيهما طعنا فى الرواية جميعا ·

ولقد قام المؤلف بجهود مضنية استطاع بعدها ان يضع قضية الشعر الجاهلى من سائر اطرافها فى اطار علمى يوضح كل جوانبها وينتهى الى نتائج هامة تصل بهذه القضية الى لون من التنظيم المنهجى يعتمد على البحث والاستقصاء والتفسير وملء الثغرات التى كانت منبعا لكل الشكوك التى اثيرت حول الشعر الجاهلى ··

لقد ناقش المؤلف الخطأ الشائع فى وصف العرب بالبداوة ، منبها الى ماينبغى ان يراعى من عدم تعميم الحكم على البيئات الاجتماعية المختلفة فى العصر الجاهلى فقد اتصلت بعض هذه البيئات بمعالم المدنية ، وكانت لها حضارة متعاقبة موصولة نطقت بها النقوش والآثار فى اليمن ، والحجر وبترا ، كما ان روابط قوية قد قامت بين العرب وبين دول مابين النهرين والمصريين والاحباش والهنود والفرس واليونان والرومان ، كما أن اتصال امارتى المناذرة والغساسنة بالفرس والروم أدى الى انسراب آثار هاتين الحضارتين الى الجزيرة العربية . ولقد كانت فى بلاد العرب طرق تجارية منتظمة وارتبطوا بمن جاورهم من الامم بمعاهدات تجارية ، واقامت فى بلادهم جاليات اجنبية ، وجاست خلالها بعثات تبشيرية دينية ، وكانت الاسواق والمواسم العربية منبعا للتبادل التجارى والثقافى ودليلا آخر على هذه الحضارة ··

وكان من أهم مظاهر هذه الحضارة الكتابة والتدوين ، ومن استقراء النقوش الجاهلية نجد الدليل على أن العرب كتبوا بالخط الذي عرفه المسلمون خلال ثلاثة قرون على الاقل فى الجاهلية ·· أما « الامية » التى وصف العرب بها فهى ليست الامية الكتابية ولا العلمية ، وانما هى « امية دينية » بمعنى أنه لم يكن لهم قبل القرآن كتاب دينى « ومنهم أميون لايعلمون الكتاب الا امانى » ·· فلقد عرفت الجاهلية المعلمين . وكانت الكتابة تدرس وتعلم فى الكتاب ، وكانت للمعلم مجالس لتدارس الاخبار والاشعار والانساب ·· وكانت الكتابة فى الجاهلية شرطا للتفوق وسمو المكانة ، واشتغل بعض العرب كعدى بن زيد ، ولقيط بن يعمر بالترجمة فى ديوان كسرى ،

وكان ورقة بن نوفل يكتب بالعبرانية ..

أما موضوعات الكتابة فكانت تتناول كثيرا من شئون حياتهم ومايفرض عليهم النشاط العلمى أو العملى أو الوجدانى ·· وكانت عناية العرب بالشعر تصل الى حد المبالغة كما فعل بنو تغلب ، حتى هجوا بذلك :

> ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة
> قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
> يروونها أبدا مذ كان أولهم
> يا للرجال لشعر غير مسئوم

فكان من الطبيعى المشعر وهذا خطره ان يقيد ان لم يكن جميعه فكثير منه ·· خاصة وان بعض الشعراء كان يحسن الكتابة ويتقنها مثل « عدى بن زيد ، ولقيط بن يعمر ، والمرقش ، وسويد بن صامت والنابغة الذبيانى وغيرهم . وقد حفل الشعر الجاهلى بذكر الكتابة وصورها والاشارة الى أدواتها ، هذا الى وفرة النصوص التى تتحدث عن تقييد الشعر وكتابته ·· وقد بدأ تدوين الحديث على عهد الرسول وواصل الصحابة والتابعون تدوينه ، وجرى مثل ذلك فى « التفسير » والمغازى والسير وكان الذين يدونون هذه الموضوعات يعرضون لذكر الجاهلية ، ويستخدمون الشعر الجاهلى فى الاستشهاد على مايكتبون او يتحدثون ، وكان المفسرون يعتمدون على الشعر الجاهلى وكلام العرب فى تفسير ألفاظ القرآن ومعانيه ، ونصوص كثيرة تدل على أن حماد الراوية كانت عنده كتب فيها اخبار الجاهلية وانسابها واشعارها ، وقد وجد العلماء الرواة أمامهم دواوين الشعر الجاهلى فتدارسوها واخذوا منها ، وكانت طريقة السلف فى التحصيل تعتمد على الرواية المبنية على دعامتين الكتاب يقرأ فى مجلس العلم ، والسماع ·· ولكن تدوين الشعر كان مقصورا على نسخة واحدة هى المرجع او على نسخ قليلة محدودة ، يتناقلها الرواة بعد حفظها اشدادا لاقراءة · فى المجالس والاسواق ، فيشيع بين العرب عن طريق هذه الرواية الشفهية ·· وقد سارت الرواية الشفهية جنبا الى جنب مع الكتابة والتدوين ·· ولم تنقطع رواية أخبار الجاهلية وأشعارها بل ظلت منذ العصر الجاهلى متصلة حتى تسلمها العلماء الرواة من رجال القرن الثانى ·

وكان الرواة طبقات ، الشعراء الرواة ، وهم شعراء يروون شعر شاعر بعينه يحفظون ويتتلمذون عليه ، وطائفة يردون شعر من سبقهم وبعض من عاصرهم من الشعراء ، وقد اعتمد علماء القرن الثانى فى أحكامهم وروايتهم للشعر الجاهلى على شعراء القرن الاول الهجرى الذين كونوا حلقة فى اتصال الرواية الادبية ومن هؤلاء : الطرماح ورؤبة ،وذى الرمة ، وجرير ، الفرزدق ..

وفى مطلع القرن الثانى الهجرى ظهرت هذه الطبقة المتميزة من الرواة العلماء التى اتخذت الشعر موضوعات علمية تأخذه فى مدرسة من مدارس علم الشعر وروايته ومن أوائل روادها أبو عمرو بن العلاء وحماد الراوية ··

وفى كل من الكوفة والبصرة قامت مدرستان فكريتان مختلفتان تعصبت كل منهما ضد الاخرى. وكانت مدرسة البصرة أسبق الى العناية باللغة والنحو ، واهتمت بوضع قواعد عامة للغة بصورة تنظيمية دفعت علماءها الى اهدار كثير من اللغة تحقيقا لهذا التنظيم ، أما مدرسة الكوفة فكانت تحترم كل ماجاء عن العرب ، وكان علماؤها اكثر حرية فى منهجهم ، فكانوا اقرب الى فهم طبيعة اللغة فهما صحيحا ·· وقد انطبق هذا الاتجاه على الشعر وروايته فكثرت رواية الكوفيين مسايرة لمنهجهم ، فاتهمهم البصريون بالتزيد والوضع وقد قام المؤلف بتمحيص هذه الاتهامات وذلك بالحديث عن بعض الرواة وعرض الاخبار والروايات التى تدور حولهم ومناقشتها وانتهى الى وضع الشعر الجاهلى فى ثلاثة أنواع : موضوع منحول واكثره مما وضعه القصاص لتزيين القصص فى نفس السامعين ، وماوضعه الرواة فى « الانساب » والنوع الثانى هو الصحيح ·· الذى أجمع العلماء الرواة على اثباته بعد تدارسه وتمحيصه ،والنوع الثالث هو المختلف عليه ، وهو ليس بالكثرة التى يبدو بها للقارىء العابر من كثرة النص على أن تلك الابيات منحولة ·· ولم يمنع قدح الرواة فى بعضهم من أن يأخذ بعضهم عن بعض ، فكأنما كان المقصود كما يذكر المؤلف ـ كان المقصود بأكثر هذا القدح

« النيل من الرواة أنفسهم ـ لاسباب بينها ـ دون أن ينال ذلك مما يروون من شعر » ·· ولقد كان لعلماء الشعر مقاييس لفحص هذا الشعر أحدها ذوقهم الشعرى الذى أكتسبوه عن دراية بعد طول معاناتهم ودرسهم لهذا الشعر ، وكانوا يدعمون هذا المقياس بأحد هذين المقياسين التاليين :اجماع الرواة الذى وقع فى كثير من هذا الشعر والثالث ـ وهو الذى أعتمد عليه العلماء فى القرنين الثالث والرابع ووزنوا به ـ وجود الشعر فى ديوان الشاعر أو ديوان القبيلة ذلك أن هذه الدواوين قام بتدوينها الثقات من العلماء والرواة ·

وقد قام المؤلف بتتبع روايات ديوان امرىء القيس وديوان زهير فى سائر المصادر منتهيا الى التسليم بصحة القدر المتفق عليه من شعر الشاعر ·· واتبع ذلك بدراسة مفصلة لدواوين القبائل ، وللمختارات المعروفة واضعا بذلك أصول مقاييس واضحة المعالم لدراسة الشعر الجاهلى ··

لقد استطاع المؤلف بما بذل من جهد خارق ـ أن ينير جوانب هذه القضية التاريخية وان يصل الى نتائج هى بالاكتشافات الجديدة أشبه ، وتمكن من أن يملأ هذه الفجوة الزمنية التى امتدت قرنا وبعض قرن من آخر العصر الجاهلى الى مطلع القرن الثانى الهجرى ، وهى الفترة التى انقضت على نظم هذا الشعر الى أن قام العلماء بتدوينه ، وقضى بذلك على فكرة « الشك » عند الباحثين التى نشأت بسبب هذه الفجوة الزمنية ·

« فوزى العنتيل »

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 35-36
1 أبريل 1989

الشعر الجاهلي
وقضايا المجتمع العربي القديم

محمّد نبيل طريفي

١ ـ يقول محمد بن سلام الجمحي في مقدمه كتابه طبقات فحول الشعراء في معرض حديثه عن أهمية الشعر الجاهلي ، وهو يبرز رأيه في نقد الشعر ـ وهو من أهم الآراء ـ ما يلي(١) :

« وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ، ومنتهى حكمهم ، به يأخذون ، واليه يصيرون » .

والجاهلية هنا تعني قرنا من الزمان ، وهناك رأي قديم يعتبرها من مئة الى مئة وخمسين سنة قبل الاسلام . ونحن نعلم أن العرب لم يكتبوا الشعر ، وانما حفظوه ، فذاكرتهم لم تستطع الاستيعاب لأكثر من هذه المدة . وكانت تحفظ وتضيف اليه شيئاً من الجديد ، وتنسى شيئاً من القديم .

وكلمة الديوان في قوله ابن سلام معناها في الأصل : مجتمع الصحف أو مجموعها ، أي الكتاب . وهذا يعني أن الشعر هو كتاب الجاهليين ، غير مدون . وتضيف أنه يقوم مقام كتاب العلم والأدب عندهم . وعبارة حكمهم في كلام ابن سلام تعني حكمتهم . والحكمة هي العلم والمعرفة ، أي الثقافة بمعناها الواسع في عرفنا في العصر الحاضر ، ومنه قوله تعالى في كتابه العزيز(٢) : « يا يحيى ، خُذِ الكتاب بقوة ، وآتيناه الحكم صبيًّا » .

ويقول أبو علي المرزوقي في مقدمة كتابه شرح ديوان الحماسة لأبي تمام مبرزاً أثر الشعر في حياة الجاهليين وقيمته عندهم : « اذا كان الله عزّ وجل ، قد أقامه للعرب مقام الكتب لغيرها من الأمم ، فهو مستودع آدابها ، ومستحفظ أنسابها ، ونظام فخارها يوم النِّفار ، وديوان حجاجها عند الخصام » .

وحقاً كان الشعر ديوان الجاهليين ، كأنه بمجموعه كتاب عظيم ، محفوظ في الصدور ،



عبّر فيه الجاهليون عن أفكارهم وعواطفهم،وصوروا فيه أمالهم ومطامحهم ، وسجلوا في ثنـاياه كل تقاليدهم وأخلاقهـم وعاداتهـم وغيرها من مظاهر الحيـاة عندهم • وكانت اجيال الجاهليين تحفظ هذا الشعر وترويــهجيلا بعـد جيل ، وكأنها تقرؤه في كتـاب مكتوب • ولقد كان للأمم الغابرة من أصحاب الحضارات القديمـة كتبهم المدونة في الدين والأخلاق والأدب والفلسفة وغيرها من زبد الفكر يقرؤونها ويتأدبون بهـا ويتثقفون • ولم يكن للجاهليين شيء من أمثال هذه الكتب • ولكن كان لديهم هذا الشعر ، وكانوا يروونه ويتادبون به ويتثقفون، وهكذا كان الجاهليون يجدون في قصائد شعرائهم المتعة الفنية ومادة الثقافة بما تضمنت مـن ذكر المآثر والمفاخر والمشاعر الانسانية في مواقف الانسان الجاهلي المختلفة في الحياة ، والتغني بكل ذلك في تعبير فني جميل يستمد جماله من ثراء الفن الشعري في لغته ومعانيه وأوزانه وقوافيه المنغومة • وعلى هـذا يمكننا أن نختصر ونقـول : ان الشعر الجاهلي هـو مادة الفـن والتربيـة والثقافة في وقت واحـد لأجيال الجاهليين • وهذا هو معنى قول عمر بن الخطاب(٣): « كان الشعر علم قوم ، لم يكن لهم علم أصح منه » • ويشير عمر في قوله هـذا الى الشعر الجاهلي وأصحابه أهل الجاهلية • ولقد صدق عمر بن الخطاب وهو العارف بالشعر ، ومن بعده ابن سلام وهو العـالم بالشعر ، لقـد صدقا في كلامهما وأدركا قيمة الشعر الجاهلي ومكانته في حيـاة الجاهليين ، وعرفا أنه كـان مجمع الثقافة عندهم ووسيلة انتشارها بينهم ومدعاة استمرارها في البقـاء والحياة مـع أجيالهم المتعاقبة • وفي الواقع كانت قصائد الشعر في الجاهلية تسير بين القبائل ، وتنتشر سريعـا في كل أنحاء الجزيرة العربية فيتناقلها الناس وينشدونها في مجالسهم ومحافلهم العامـة في الأندية (أندية القبائل) ، وفي الأسواق العامة (سوق عكاظ) ، وكذا في مواسم الحج ، فكانت هـذه القصائد لذلك مثـل الصحف والمجلات وكتب الثقافة في عصرنا الحاضر تنتشر بـين الناس فيطلع عليها الجميع •

٢ ـ أما مضمون هذا الشعر ، فلقد كان الشعر الجاهلي بمجموعه يـدور على صور ومظاهر مختلفة من أحوال الجاهليين الفكرية والاجتماعية ، كمـا أشرنا آنفـاً • وكانت للشعراء الجاهليين أشكال مختلفة ، أو طرق للتعبير عن هذه الصور والمظاهر في الشعر ، ونريـد بذلك أغراض الشعر أو موضوعاته العامة ، لأن هذا الشعر قد تفرق في أغراض يختلف بعضها عن بعض في معانيها وغاياتها، ثم تجتمع هذه المعاني والغايات في نهاية الأمر لتلتقي في غرض واحد أكبر لم يكن مقصوداً لذاتـه ، وهو التعبير عن أفكار الجاهليـين وعواطفهم كما قلنا ، وبيان مواقفهم الخاصة من أحداث الحياة المختلفة ، وكل هـذا يعني تصوير مظاهر وجوانب من حياة الجاهليين في خطوطها العامة • وهذا هو الغرض الأكبر من الشعر الجاهلي، وهو كامن وراء الأغراض الظاهرة الأخرى • وتبدو لنا هذه الأغراض الظاهرة في الوهلة الأولى وكأنها هي الغاية في قصائد الشعر الجاهلي ، لكننا حين نتروى ونمعن النظر فيهـا ونقيس الأمور والمسائل ونزمنها بالنتائج التي تنتهي اليها نجـد أن الحق غير ذلك ، وأن هذه الأغراض المختلفة الظاهرة ما هي في حقيقـة الأمر سوى سـبل ووسائل الى غاية أخرى أكبر وأوسع وهي :تصوير مظاهر وجوانب من حياة الجاهليين كمـا قلنـا •



فالشعر الجاهلي حين يعبر عن الفضائل الانسانية التي يستحبها الانسان الجاهلي ويعبر عن الفرح والرضا بهذه الفضائل يكون مديحا . وحين يشير هذا الشعر الى المثالب والمعايب التي يستقبحها ويكرهها الانسان الجاهلي وينفر منها يكون الغرض هجاء . ويكون الشعر مراثي حين يعبر عن الحزن والأسف على موت الأحبة أو فقدان الكفاءات الانسانية في شخص الأكفاء من الرجال ، ويكون هذا الشعر فخرا حين يتباهى بمحاسن النفس وفضائلها . ويكون وصفا في ابداء الاعجاب بالاشياء واظهار الفرح بها والرغبة فيها أو الرهبة والخوف منها . وقصارى القول : ان الشعر في اخر الامر تعبير عن مشاعر الانسان الجاهلي ومواقفه في الوجود مهما اختلفت الاسماء التي تطلق على أغراضه وفنونه أو طرائقه في التعبير .

٣ ـ ولهذه النتيجة وجه أخر من المعنى يبين لنا أن شعراء الجاهلية قد اهتموا بحياة الانسان الجاهلي ، وعرضوا في أشعارهم لقضايا هذا الانسان ومشاكله في الحياة ، في السعادة والحزن ، وفي أيام الرخاء والنعيم ، وكذلك في الأزمات وأيام الشدة . في كل ذلك كان الشعراء ألسنة ينطقون بمشاعر الجماعة ، فالشاعر يتأثر بما حوله فتجيش نفسه بمشاعر الناس جميعا فتصوغ هذه المشاعر قصائد ينشدها جماعته ، فتجد هذه الجماعة مشاعرها مصوغة في شعر الشاعر لأنه هو اللسان الناطق . ويجدر بنا بعد هذا العرض أن نمثل لاهتمام شعراء الجاهلية ببعض الأمثلة . ونورد بعض شواهد الشعراء على تعرضهم لقضايا الانسان الجاهلي التي كانت تشغله فتسعده او تؤلمه في الحياة .

ومن هذه القضايا التي عرض لها شعراء الجاهلية وعالجوها في قصائدهم : « أزمة الجوع في المجتمع الجاهلي » . فمن المعروف لدينا أن البيئة الجاهلية الطبيعية ـ وهي بيئة البادية ـ شحيحة بالخير ، ولهذا كثيراً ما تنزل بها نازلة الجدب والقحط لانحباس المطر وجفاف الماء والمرعى ، وفي هذه الحال تقفر البادية ويموت فيها كل شيء ويجوع الناس ويشتد عليهم الزمان ، هنا في مثل هذه الأزمة العصيبة نلاحظ حالة عجيبة في المجتمع الجاهلي تثير الاستغراب والاعجاب معاً . نرى الانسان الجاهلي لا يسارع الى الاستئثار بما لديه من مادة الخير ، ولا يحاول الاستغلال والاستفادة من الفرصة السانحة ، بل نرى الناس يسارعون الى التباري في الجود بما لديهم واخراج الخير الذي يملكونه ويتباهون في اطعام الفقراء والمحتاجين وايوائهم ، ويفخرون بذلك فخراً عريضاً ولا سيما الأغنياء أصحاب اليسار منهم . ونجد شواهد كثيرة في الشعر الجاهلي تصف هذه المواقف في اغراض مختلفة من أغراض الشعر الجاهلي ، في الفخر أو في المديح وحتى في المراثي . من هذه الشواهد قول طرفة بن العبد البكري في مجال الفخر بأهله وقبيلته في قصيدته الرائية(٤) :

نحن في المشتاة ندعو الجَفَلى	لا ترى الآدب فينا يَنتَقِر
بجفانٍ تعتري نادينا	من سديف حين هاج الصِّنَّبر
كالجوابي لا تني مترعة	لِقرى الأضياف أو للمحتضر
ثم لا يخزن فينا لحمها	إنما يخزن لحم المدَّخر



ففي هـذه الأبيات يفخر الشاعر طرفة بجود قومـه ، فيذكر أنهم يدعون الناس الى المـأدب دعوة الجفلى أيام الجوع في الشتاء ،والشتاء زمن الشدة والضيق في البادية دائماً ، يشتد فيه البرد ويعـزّ القوت فتجتمع على الناس شدة الجوع وشدة البرد ، وتكون أزمة تحطم الفقراء منهم خاصة ، ولا سيما الارامل والأيتـام ٠

وشاهد آخر من الشعر الجاهلي نستقيهمـن معلقة لبيـد بن ربيعة العامري ، يقول فيها مفتخراً بجوده ورعايته للجيران المحتاجين، ولا سيما النساء ذوات الأطفال(٥) :

وجَزور أيسـار دعـوتُ لحتفهـا	بمَغَـالِق متشـابـه أعلامهـا
أدعـو بهـن لعـاقر أو مُطفـل	بُـذلت لجـيران الجميـع لحـامها
فالضـيفُ والجـار الغريب كـأنما	هبطـا تبَـالة مخصبـاً أهضـامها

يفخر الشاعر لبيـد هنـا بالمقامرة ولعب الميسر على الطريقة الجاهلية ، وسر الفخر في ذلك هو أن اللحم الذي يفوز به الياسر يبذل للفقراء والمحتاجين من الناس ولأبناء السبيل، مثـل الضيف والجار الغريب ، فيطهى هـذا اللحم في مكانه ليأكل منـه الجميع ، وعـارٌ عظيم على الياسر أن يأخذ هذا اللحم لنفسه ويحمله الى منزله ٠ وهذا ضرب من جـود أهل الجاهلية يفخرون به كما رأينا لا سيما في أوقات الشدة والضيق أيام الشتاء ، أو في سنوات الجـدب ٠

وقد يأتي التعبير الشعري عن قضية الجوع في المجتمع الجاهلي بصورة أخرى ، في غرض آخر من أغراض الشعر كالمدح مثلاً ، ذلك أن الشعراء يلاحظون فضـل الأجـواد الذين يسـارعون الـى نجـدة النـاس في الأزمات ،ويدفعون عنهم غائلة الجوع فيعجبهم هـذا الفعل الجميل ، ويثير وجدانهم فينهضون الى مدح هؤلاء الأجواد للتعبير عن هذا الاعجاب ٠ ويتصف المـدح في مثل هـذه الحال بالصدق وحرارة الاعجاب حين يجود الممدوح بأمواله على الفقراء المحرومين ، فيشفي جراحهم التي حفرتهـا آلام الجوع والحرمان أيام الشـدة والضيق ، أو يمد يد العون والمساعدة للأرامل والأيتام الذين يفقدون آباءهم ورجالهـم في الغـارات والحروب الدائمـة ، مثلما نرى في مدائح الشاعر زهـير للسيد الجواد هرم بن سنان المري ، في مثل قوله من قصيدة له(٦) :

لـه في الذاهبـين أُروم صـدق	وكـان لكـل ذي حسـب أُروم
وعـوّد قـومـه هـرم عليـه	ومـن عاداتـه الخلـق الكريـم
كمـا قـد كـان عوّدهـم أبـوه	اذا أزمـت بهـم سـنة أزوم
عظيمـة مغـرم أن يحملوهـا	تَهُـمّ النـاس أو أمـر عظيـم
كـذلـك خِيمهـم ولكـل قـوم	اذا مسّـتهـم الضـراء خِيـم

في هذه الأبيات يبدو الشاعر زهير معجباً بالرجل الجواد هرم بن سنان ، مندفعاً في مدحه ومدح قومه لنجدتهم الناس المحتاجين في السنة الازوم ، وهي سنة الجدب والجوع . واخبار الجاهلية والروايات التي نجدها في كتب الشعر واللغة القديمة تثبت صدق زهير في اعجابه وتقديره لهذه الشخصية الانسانية ، اذ تذكر هذه الأخبار والروايات جود هرم وأهله وكرمهم حتى ضُرب به المثل في الجود ، فقيل : أجواد العرب ثلاثة : حاتم طيء ، وهرم بن سنان ، وكعب بن مامة الايادي . ومدلول هذا المثل بيِّن ، وهو أن تقدير هذا الرجل الجواد قد تغلغل في ضمير الجاهليين ، فضربوا به المثل تعبيراً عن تقديرهم لموقفه النبيل وكفاءته الانسانية في نفع مجتمعه ، ورد كارثة الجوع عن أهله . وكل هذه الصور الشعرية التي رايناها في الفخر في ابيات طرفة وفي أبيات لبيد ، وفي المدح في أبيات زهير تبدو صورا قوية معبرة مؤثرة ، وهي تحقق بقوة التعبير والتأثير الفني الهدف الذي قصده هؤلاء الشعراء ، وتصل بنا الى الغاية الجمالية التي ارادوا الوصول اليها ، وهي التأثير في نفس الانسان الجاهلي ، كل انسان والأخذ بيده نتيجة هذا التأثير في طريق الخير الى الافضل والأجمل . فهذا الفخر في أبيات طرفة ولبيد ليس الغاية منه التعاظم والتعالي ، وهذا المدح في ابيات زهير ليس الغاية منه تعظيم انسان موسر ، أو تقديس سيد كريم . فهذه غاية قريبة لا تعني شيئاً ولا تغني كثيراً في مجال الفن الأصيل ، بل تغيب وتنسى تماماً عند انقضاء الحاجة الداعية لها والظروف الملابسة . أما الغاية البعيدة على المدى البعيد ، فهي اهتمام شعراء الجاهلية بمشكلة من مشكلات الانسان الجاهلي والتعبير عنها واثارة عواطف الناس وتنبيه أذهانهم الى المشكلة في نتيجة هذه الآثار . والمقصود من ذلك هو تلمس السبيل للوصول الى حل لها حسب طريقتهم الخاصة في بيئتهم الخاصة وفي المرحلة التاريخية الخاصة التي كانوا يعيشون فيها . فالبيئة الجاهلية ليست بيئة قوانين وأنظمة مسنونة نتيجة تطور حضاري فكري ، وانما هي بيئة اعراف وتقاليد أثبتتها الأيام والتجارب في هذه البيئة البدوية ، فما هذا الفخر ، وما هذا المدح في الشواهد التي عرضناها من الشعر الا دعوة للانسان الجاهلي للعطاء والجود بما يملك في الأزمات . وهذا الجود ما هو الا نوع من أنواع التعاون ، أو طريقة خاصة اهتدى اليها الجاهليون بالتجربة الطويلة للخلاص من كارثة الجوع في بيئة البادية الشحيحة بالخير ، انه اقتراح لحل هذه الأزمة بحسب تفكيرهم وطريقتهم ، او لتخفيف أثرها السيىء في مجتمعهم . وقد نزيد ونذهب أبعد من ذلك ونقول : ان فخر طرفة ولبيد ومدح زهير وأشعار غيرهم من شعراء الجاهلية في هذا الموضوع ما هي الا مشاركة شعرية ، وبتعبير آخر أعم ، نقول : انها مشاركة فنية في ايجاد حل لأزمة الجوع في البيئة الجاهلية ، انها في آخر الأمر صيحة أزلية لكل انسان في كل زمان لفعل الخير بطريقة أو بأخرى وتحقيق السعادة لبني الانسان والتخفيف من الألم في الحياة ، وهذا هو السعي للأفضل والأجمل ، وتلك هي الغاية البعيدة التي تسعى العلوم والفنون الجميلة سعياً حثيثاً لبلوغها ، وهي سعادة الانسان في الأرض . وقديماً قال الشاعر الجاهلي عبد قيس بن خُفاف ، وهو يوصي ابنه جُبيلاً بلزوم خصال الخير في قصيدة له(٧) :

واذا تشاجر في فؤادك مرة أمران فاعمِدْ للأعفّ الأجمل



٤ ــ وعلى هــذه الطريقة في البحث والنظر في أعماق الشعر الجاهلي يمكن لنــا أن ننظر في قضية اخرى من قضايا المجتمع الجاهلي، هي قضية الحرب والسلم ، واستقراء قصائد الشعر الجاهلي تثبت لنا مدى اهتمام شعراء الجاهليــة بهــذه القضية حسب عادتهــم في الاهتمام بقضاياهم · فلقد اضطر الجاهليون الى الحرب كثيراً للدفاع عــن حرية الانسان وحقه في الحياة ، وحفاظاً على موارد العيش من الاموال (الابل) والمياه والمراعي ، وخاضوا في سبيل ذلك حروباً طويلة جرّت عليهم الآلام والنكبــات ، وكان للشعراء فيهــا أثر بارز وظاهر ، وهو قصائد عديدة طويلة في تصوير الحرب والغارات، والتغني بالشجاعة والانتصار وتمجيد قــوة الأبطال والفرسان · والحرب كريهة ذميمة فيها هلاك الانسان ودمار حياته، فلذلك كرهها الجاهليون ونفروا منها ، ولم يسرعوا فيها الا مضطرين مكرهين · ونهض بعض شعرائهم يعبرون عن هــذا الشعور في قصائدهم بــذم الحرب والتنفير مــن أهوالها ودعوة الناس الى السكينــة والسلام ومــدح دعاة السلام والاشادة بفعلهم وتعظيم شأنهم· وكما استعان الجاهليون بوسيلة الجود لمعالجة أزمة الجوع ، اهتدوا كذلك الى وسيلة جميلة استعانوا بهــا للاصلاح بــين الناس واقرار السلم فابتدعوا (الدية، والحَمَالة) ، فالدية: هي تعويض أهل القتيل أو الجريح بعدد مــن الابل تسوقها لهم أسرة القاتل أو قبيلته ، وهي بادرة للتفاهم ، وخطوة أولى في ســبيل الصلح · والحمالة : هي أن يتحمل سيد من السادات ديات القتلى وفداء الأسرى في حرب من الحروب يعينه في ذلك رهطه أو قومه ومن يستعينون به من أجواد الناس · ومن أشهر قصائد الدعوة الى السلم وذم الحرب معلقــة زهــير بن أبي سلمى ، وقد حيا فيها الشاعر بطلين من أبطال السلام هما : هرم بن سنان ، وابن عمه الحارث بن عوف المرّيان ، وخلــدذكرهما في مدح فخم نبيل ينبىء عن اعجابه العظيــم بفعلهمــا العظيــم في وقف الحــرب المشؤومة والمعروفة بحــرب داحس والغبراء بين قبائل عبس وذبيان وتحملهما ديات القتلى من الفريقين ، ومن أبيــات المعلقة في المدح قوله في خطاب الرجلين(٨) :

تداركتمــا عبســاً وذبيــان بعــدما ... تفانوا ودقــوا بينهــم عطر مَنْشَم

وقــد قلتما : إن ندرك السلم واسعاً ... بمــال ٍ ومعروف مــن القــول نسلم

فاصبحتما منهــا على خــير موطــن ... بعيــدين فيهــا مــن عقــوق ومأثــم

عظيمين في عُليــا معــدّ هُدِيتُمــا ... ومن يستبح كنزاً مــن المجــد يُعظم

فاصبــح يجــري فيهم مــن تلادكــم ... مغــانــم شتى مــن إفــال المــزنــم

تعفى الكلــــوم بالمِئــــينَ فأصبحت ... ينجمهــا مـــن ليس فيهــا بمجــرم

ينجمهـــا قــــوم لقــــوم غرامــــة ... ولم يُهَـرِيقوا بينهم مِـلء محجـم

يقــول الشاعر : ان هــذين الرجلين العظيمين أدركا السلم بالمال والمعروف فمحيت الجراحات (آلام الحرب) بالمئين من الابل ، أي سقطت دماء القتلى بالديات ، وقــد تحملها هذان الرجلان كرماً وحباً بالسلام من غير أن يأتيــا بجرم ، أو يشاركا في إراقــة الــدم في

الحرب ، وهذه هي مكرمة الحمالة التي أشرنا اليهـا ، والتي ابتدعهـا الجاهليون لتفـادي الحرب · وهذه عملية اقرار السلام · وقـداهتدى الجاهليون الى هذه الأعراف والتقاليد بالتجربة والممارسة الطويلة في الحياة ، وفيهانفع وخير كثير للمجتمع ، لأنها كانت بالقياس الى الجاهليين كالقوانين التي تسنهـا الدولةلتنظيم المجتمع وحمايته في البلاد التي يسود فيها السلطان والنظام· وقد اعتبر الجاهليونهـذا التعاون بين الناس في الأزمات واسهام الموسرين منهم في غوث الفقراء والمشاركة فيانشر الأمـن والسلام وغيرها مـن الأعراف الجميلة ، اعتبر الجاهليون كل هذا حقاً لازماًلا بـد مـن الوفاء بـه كالقانون الذي يلزم الجميع قبوله وتنفيذه ، واستعملوا في الدلالةعليه والتعبير عنه كلمة الحق · فمن قبل الحق وسعى في الخير نال جزاء سعيه مدحاً وثنـاءوفخراً ، وهذا نوع مـن مكافأة المحسن على احسانه ، وهو تقـدير اجتماعي · ومن أبىوزاغ عن الحق لزمه الذم والهجاء ، وهـذا نوع من معاقبة المسيء على اساءته ، وهـواكراه وقسر اجتماعي · وقـد عبر الشعراء حسب عادتهم عـن هـذا الموقف والمعـاني فيقصائدهم في الاغراض المختلفة ، واستعملوا في التعبير كلمة الحق ، وهو استعمال له دلالةخاصة · من شواهد ذلك قول ربيعة بن مقروم الضبي في مفضلية له في الفخر بقومـه(٩) :

وقـومي فـــان أنت كـذبتنـي	بقـولي فاسـأل بقومـي عليمـا
أليســـوا الـذيـن إذا أزمـــة	ألحت على النـاس تنسي الحلوما
يهينـــون في الحـــق أموالهـــم	إذا اللـزبات التحـــين المســيما

أي ينفقون أموالهم في الحقـوق التي تعتريهم وتنزل بهم من إطعام الجائعين وقرى الأضياف واعطاء المحتاجين ودية القتلى وغيرذلك · وقـد خص الشاعر أداء الحق هذا في الأزمات لأن أداءه حينئذ يكون اجدى للفقراءوالمحتاجين · ولتأكيد هـذه الفكرة والدلالة على أهميتها في أذهان الجاهليين نسوق شاهداًآخر في المعنى نفسه ، وهو أبيات لمعاوية بن مالك ، من فرسان بني عامر وساداتهم ، هوالمعروف بمعوّد الحكماء ، قال في مفضليـة لـه(١٠) :

بـل لا نقـول اذا تبـوأ جـيرة	إن المحـــلة شِـــعبهـا مكـــدود
اذ بعضهم يحمي مراصـد بيتــه	عـــن جـاره وسـبيلنـا مـورود
قالت سُميّة : قد غويت بأن رأت	حقـــا تنـاوب مالنـــا ووفـــود
غـــيٌ لعمـرك لا أزال أعـــوده	ما دام مـــال عنـــدنا موجـــود

يريـد الشاعر أن محلتهم مفتوحة غـيرممنوعة على الجيرة المحتاجين ، وأن أموالهم تذهب في أداء الحقوق وعطاء الوافدين مـنطلاب الخـير ، وهـذا ضلال في نظر امرأته سُميّة التي تلومه على البذل والعطاء مخافةالفقر ، ولكنه ضلال في سبيل الحق في نظره ، يؤدي الى الخير فهو لذلك باق على هذا الضلال، يعطي ويمنح أصحاب الحاجة ما دام عنده مال·



فهذا المال مشترك عندهم ، وفيه حق للجميع يأخذ منه كل محتاج فهو مرصود في سبيل الخير والصلاح . وقد عبر عن هذا المفهوم دريد بن الصمة ، وهو من سادات الجاهلية وفرسانهم عن هذا الاشتراك في المال في قوله من مقطوعة اختارها ابو تمام في حماسته الصغرى (الوحشيات) في باب السماحة والاضياف(١١) :

وان تسأل الأقوام عني فانني لمشترك مالي فدونك فاسألي

وما ان كسبت المال الا لبذله لطارق ليل أو لعان مكبل

يفخر دريد الشاعر الفارس بجوده واعتبار ماله مشتركاً بين المحتاجين ، فهو لم يجمع هذا المال الا لبذله في وجوه الخير ، ومن هذه الوجوه استقباله طارق الليل ، وهو المسافر الغريب في الصحراء يطرق الناس في الليل طلباً للمطعم والمأوى ، ومن وجوه الخير كذلك افتداؤه الاسير المشدود بالقيود واطلاق سراحه لينعم بالحرية والحياة .

٥ ـ ويمكن لنا على هذه الطريقة من البحث والنظر أن نستعرض وجهاً آخر من وجوه اهتمام شعراء الجاهلية بقضايا الانسان في مجتمعهم . ولننظر الآن في مجال الأخلاق . وقراءة للشعر الجاهلي تظهر لنا اهتمام هؤلاء الشعراء بالأخلاق وتهذيب النفس في كل غرض من أغراض الشعر المعروفة حتى المراثي . ونختار شاهداً من المراثي ، وهو أبيات لرقيبة الجرمي في أخيه رفاعة ، وهي من اختيار ابي تمام في باب المراثي في حماسته، قال رقيبة(١٢) :

أقول وفي الأكفان أبيضُ ماجدٌ كغصن الاراك وجهه حين وسّما

أحقاً عباد الله أن لست رائياً رفاعة بعد اليوم الا توهما

فاقسم ما جشّمته من ملمة تؤود كرام القوم الا تجشما

ولا قلت: مهلاً وهو غضبان قد غلا من الغيظ وسط القوم الا تبسّما

يعبر الشاعر في هذه الأبيات عن شجوه لفراق أخيه طول الدهر بعد أن خطفه الموت في ريعان الشباب كغصن الأراك الرطيب ، ويصوغ الشاعر تعبيره في تساؤل حائر لهيف ينم عن الحسرة واللهفة وهو يتفجع خاصة على فضائل أخيه وشمائله الحسنة التي طواها الموت . هذا هو المعنى في الأبيات ، لكننا نلمح وراء هذا المعنى الحزين شيئاً انسانياً آخر أكبر وأعمق ، وهو الاهتمام بالأخلاق ومعالجة نزوات النفس ، فالشاعر يبكي في أخيه ضياع الفضائل والكفاءات الانسانية ، يبكي فيه نهضته لاغاثة الملهوف في الملمات التي تنزل به في الحياة ، ويبكي فيه تبسمه وكظمه للغيظ في ساعة الغضب ، وكل ذلك من مكارم الأخلاق ، وكأن الشاعر في رثائه يحبب الى الناس هذه الأخلاق ويغريهم بها في تفجعه على ضياعها ، كما جاء في الكتاب العزيز(١٣) : « الذين ينفقون في السراء والضراء ، والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس ، والله يحب المحسنين » .

والشاعر الجاهلي يبلغ بذلك غاية فنية هي تهـذيب النفس واصلاحها ، وتلك هـي الغاية المقصودة في التربية والثقافة · ترى الشاعر الجاهلي يدعو اليهـا أهـل مجتمعه في أحسن صورة شعريـة · ومعظـم المراثي الجاهلية تدور على هذه الغاية ، بمعنى أنها تأسف وتفجع على ضياع الفضائل والكفاءات الانسانية بموت أكفـاء الرجال ·

٦ ـ وقصارى القول بعد هذا العرض الوجيز لاهتمـام شعراء الجاهليـة بقضـايا الانسان في عصرهم ، وما خلفوه من تراث في هـذا السبيل : ان هـذا التراث القديم من الشعر يبدو لنا الآن قديماً وجديداً · فهـو قـديم لأنه تراث تفصل بيننا وبين أصحابه أحقـاب وقرون ، وهو مع ذلك جـديـد لأن معانيه وأغراضه وأهدافه الفنيـة والفكرية ما زالت معروفة ومطروحة على الفكر الانساني في أيامنا الحاضرة ، ولعل هذا هو السر الذي جعلنا نقبل على دراسة هذا التراث القديم ، فنحن نستشف منه معاناة الانسان في الحيـاة وصراعه مع ظروفه المختلفة ، وسعيه من أجل تحقيق حريتـه وسعادته في حيـاة أفضـل · ونستطيع أن نقول أخـيراً : ان هـذا التراث القديم يحمل في ثنـاياه خيراً كثيراً وفيضـاً غزيراً مـن المعـاني الانسانية ، فهـو لذلك سيحتفظ دائماً بقيمته ، ويحتل مكانته بحـق في التراث الانساني لخدمة قضيـة الانسان ·

محمد نبيـل طريفي
دبلوم الدراسات العليـا في
الأدب الجاهلي والمخضـرم والاسلامي

★ ★ ★

□ **الحواشـي :**

١ ـ طبقات فحول الشعراء ، تحقيق شاكر : ٢٤ ·
٢ ـ سورة مريم ، الآية : ٢ ·
٣ ـ طبقات فحول الشعراء : ٢٤ ·
٤ ـ ديوان طرفة ، دار بيروت : ٥٥ ـ ٥٦ ·
٥ ـ ديوان لبيد ، دار صادر : ١٧٨ ·
٦ ـ ديوان زهـير بـن أبي سلمى ، صنعـة ثعلب ، تحقيـق د· قباوة : ١٥٤ ـ ١٥٦ ·
٧ ـ المفضليات ، تحقيق شاكر وهارون : ٣٨٥ ·
٨ ـ ديوان زهير، صنعة ثعلب، تحقيق د· قباوة : ٢٤ـ٢٦ ·
٩ ـ المفضليات ، تحقيق شاكر وهارون : ١٨٣ ·
١٠ـ المفضليات ، تحقيق شاكر وهارون : ٣٥٦ ·
١١ـ الوحشيات ، تحقيق الميمني وشاكر : ٢٧٣ ، ديوانـه جمع البقاعي : ٩٦ ·
١٢ـ الحماسة بشرح التبريزي : ٢١/٣ ـ ٢٢ ·
١٣ـ سورة آل عمران : ١٣٤ ·

★ ★ ★

الشعر الجاهلي

كتاب
مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية
تأليف الدكتور ناصر الدين الأسد
الناشر : دار المعارف ٧١٧ ص ١٧×٢٤سم
الثمن ١٢٠ قرشا

كتاب
نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي
تأليف الدكتور عبد الحميد المسلوت
الناشر : دار القلم ٢١٤ ص ١٧×٢٤سم
الثمن ٤٠ قرشا

الكتابان يجتمعان على بحث واحد ، وهو النظر فى الشعر الجاهلى صحة وبطلانا ، ويختلفان فى العرض ايجازا واسهابا ، واجمالا وتفصيلا ، من اجل هذا جمعنا بينهما فى مقال واحد .

وأحب قبل أن أدخل بك الى مناقشة ما ضما أن أجمل لك الحديث عن التشكك والتثبت فيما تلقيناه رواية من تراثنا . وليست هذه هى وقفتنا وحدنا تلقاء مروياتنا ، بل هى وقفة الأمم جميعا والشعوب كافة تلقاء تراثها المروى . وقد نكون نحن دون غيرنا اكثر ضبطا للرواية حتى اصبحت علما له قواعده واصوله ، واصبح استصفاء الحق من الزيف بهذا العلم شيئا لا يجوز عليه التدليس الا فى القليل .

وهذا العلم الذى أعنيه هو علم الرواية ، وضع المحدثون له أصوله ، وعن هؤلاء أخذ الناظرون فى علوم أخرى ومنها الأدب . غير أن ثمة فرقا فى المرحلة الأولى بين الحديث والأدب ، فلقد نشأ الحديث فى عصر كان فيه التلقى كثيرا وكان المتلقون كثرة ، وكان العصر قريبا من الضبط ، على حين كانت نشأة الشعر الجاهلى فى زمن لم ينضبط لنا فيه عن التلقى والمتلقين شىء كثير ، وحين انبرى الضبط لهذا الشعر الجاهلى كان الزمن قد غير شيئا واضاف شيئا .

قس على ذلك ما لنا اليوم من أدب مروى حرم التسجيل ولا تزال الألسن وسيلته ، مثل الأحدوثة التى لا تزال الألسن تتناقلها ، فهى هى فى جوهرها ولكن الذى لاشك فيه أن الزمن غير منها شيئا واضاف اليها شيئا آخر .

وما من شك فى أن الشعر العربى ترجع نشأته الى قرون قبل الاسلام ، فهذا الفن ببحوره وتفعيلاته لم يكن ليولد متكاملا بين عشية وضحاها ، كما لا يمكن أن يكون صنع عصر بعينه ، بل هو صنع عصور ، وكما نشأت اللغة نشأ هذا الشعر .

ثم ما من شك فى ان ما ضاع من الشعر الجاهلى يربى على ما انتهى الينا منه ، فلقد شعر العرب فى جاهليتهم الأولى يوم أن كانوا على لهجات متباينة ، وشعر العرب فى جاهليتهم الثانية يوم أن تتضاموا على لهجة أو لهجات متقاربة ، والذى وصلنا من هذا كله هو ذلك الذى جرى به اللسان الموحد ، وما يبعد هذا الشعر الجاهلى الموحد الذى انتهى الينا كثيرا عن ظهور الاسلام .

وهذا الذى انتهى الينا لا يمكن أن يكون مادة كاملة لاصدار حكم كامل ، فنحن لم نملك أن نستوعب ما كان للعرب من شعر فى جاهليتهم ، والاستيعاب هو الأصل الأول فى الحكم ، فالقول بأن الشعر الجاهلى غير جاهلى لأنه لم يعبر عن عادات كانت للجاهليين ، ولا يشير الى معتقدات كانوا يعتقدونها ، قول غير سليم لهذا الذى قلناه . ونحن بعد هذا مؤمنون بأن الذى انتهى الينا من هذا الشعر الجاهلى لم يسلم من تغيير ولكنا مؤمنون أيضا أن هذا التغيير يبعد أن يكون

أجنبيا عن مادة هذا الشعر ومظهره ، بل هما منه وعلى شاكلته ، تدخل كلمة من هنا مكان كلمة من هناك ، وتستحدث كلمة لتحل مكان كلمة بفعل الرواية ، غير أنها فى الأكثر تكون لها صورة الأولى ومسحتها وطابعها ، وهكذا عاش الشعر الجاهلى جاهليا ان لم يكنه فى بعض كلماته فلقد كانه بكلمات من صيغتها وجرسها .

وهذه القضية — قضية الانتحال بمعناها الذى بسطته لك — قديمة ، عرض لها الناقدون القدامى من العرب ، وكما تتعرض القضايا للغلو والقصد تعرضت قضية الانتحال للغلو والقصد ، فاذا فيها الحكم الجائر واذا فيها الحكم العادل .

ويطل العصر الحديث فاذا الذى أثاره الأقدمون يثيره المحدثون ، ولكن الميدان هذه المرة ينتقل الى الغرب ويظهر فيه نقاد غربيون ، منهم الجائرون ومنهم القاصدون ، غير أن الجائرين منهم اشتطوا فى جورهم فاذا هم يتخذون من التشكيك الذى أثاره القدامى حول العرض حجة على هدم الجوهر ، غير ناظرين الى هذه الملابسات التى قدمتها لك .

ولكن سرعان ما أعدى الغرب الشرق ، واذا « كتاب الشعر الجاهلى » يثير هذه القضية على نحو ما أثاره الغربيون من تشكيك بها وينفى الشعر الجاهلى جملة ويصمه بالانتحال .

عندها ألقى الناس بالا لما كانوا لا يلقون اليه بالا الا فى القليل ، وتحركت الأقلام تكتب فى تفصيل فيما لم تكن تكتب فيه الا فى ايجاز ، وكانت ضجة كبيرة شغلت الرأى العام فترة ثم فترت ، ولكن هذه الهائجة بقيت آثارها عالقة فى الأذهان يلم بها المدرسون فى حجرات الدرس والمؤلفون فيما يكتبون الماما يختلف أسلوبه .

وهذه الضجة التى كاد الناس أن ينسوها فى محيطهم العام لم تنسها الجامعات فى محيطها الخاص ، فاذا السيد الدكتور ناصر الأسد يجعل منها رسالته للدكتوراه ، ثم يجىء فى أثر هذه الرسالة التى طبعت كتابا كتاب الشعر الجاهلى للدكتور شوقى ضيف ، وقد ناقشته فى مقال سابق(١) ، ثم يجىء بعد هذين الكتابين كتاب ثالث هو كتاب نظرية الانتحال للدكتور عبد الحميد المسلوت .

فهذه الكتب الثلاثة تكلمت عن الانتحال ، خلص له هذان الكتابان اللذان بين أيدينا ، وخصه كتاب الدكتور شوقى ضيف بفصل من كتابه ، هو الفصل الخامس الذى يقع فى نحو من خمسين صفحة ، كاد أن يستوعب فيها ما ذكر فى الكتابين فى ايجاز وتركيز ، هذا غير كلمات سابقة وأخرى لاحقة فيها الكثير مما يمس هذه القضية .

والآن بعد أن عرفت معى الكتابين فى اجمال احب أن أفصل لك الحديث عنهما لنأخذ معا فى مناقشتهما ، فأولها — وهو مصادر الشعر الجاهلى — يشمل تمهيدا وأبوابا خمسة ثم خاتمة تلخص البحث .

أما التمهيد فيتناول تلك النظرة العامة التى تطالعنا بها كتب الأدب عن العرب فى جاهليتهم ، وهو على ذلك تمهيد قصير لا يتم عشرين صفحة .

ويسلمنا التمهيد الى الباب الأول الذى يتوزع الى فصلين يتناولان الكتابة فى العصر الجاهلى نشأة ورسما ووصفا ، وتربى صفحاته على الثمانين قليلا .

ونجد الباب الثانى ذا فصلين هو الآخر ، أولهما فى تقييد هذا الشعر الجاهلى ، وثانيهما فى تدوينه . ويقع هذا الباب الثانى بفصليه فيما يزيد على ثمانين صفحة بقليل .

ويعقد المؤلف بابه الثالث على الرواية والسماع ويجعله فى فصول ثلاثة ، أول هذه الفصول يتناول الرواية بين الجاهلية حتى القرن الثانى ، ويختص ثانيهما بطبقات الرواة ، وينتهى الثالث بالكلام على الاسناد فى الرواية الأدبية . وتستوعب هذه الفصول الثلاثة مائة صفحة .

---

(١) صدر كتاب الدكتور ناصر سنة ١٩٦٢ على حين صدر كتاب الدكتور شوقى سنة ١٩٦١ غير أن الكتاب الأول كان رسالة نوقشت قبل ذلك وان تأخر صدورها .

واذا ما أدركنا الباب الرابع وجدنا المؤلف يخصه بالحديث عن الشك فى الشعر الجاهلى ، ويوزع هذا الحديث على فصول خمسة ، يجعل الفصل الأول للكلام على المشكلة الهومرية ، ويجعل الثانى للكلام على وضع الشعر الجاهلى ونحله عند الأقدمين ، ويجعل الثالث لسوق آراء المستشرقين ، والرابع لسوق آراء العرب المحدثين ، ويخص الخامس بالكلام على توثيق الرواة وتضعيفهم ، ويفسح لهذا كله ما يزيد على مائة وخمسين صحفة .

وينتهى المؤلف الى الباب الخامس فيخصه بدواوين الشعر الجاهلى ، وقد قسمه الى فصول أربعة الأول منها للدواوين المفردة ، والثانى لدواوين القبائل ، والثالث للمختارات ، والرابع للشعر الجاهلى فى غير الدواوين . وهذا الباب بفصوله الأربعة تنتظمه مائة وأربعون صحفة .

أما عن خلاصة البحث — وهى الكلمة التى يطوى فيها صاحب الرسالة الحديث عن رسالته بين يدى لجنة المناقشة — فصحفاتها تبلغ العشرين .

وبعد هذا كله ثبت بالمصادر والمراجع ، ثم فهارس عامة للكتاب .

وهذا البحث — كما يملى عنوانه : مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية — يكاد يكفيه الباب الخامس من هذا الكتاب ، وهو الباب الخاص بدواوين الشعر الجاهلى ، وما جاء قبل هذا من أبواب أربعة استوعبت نحوا من خمسمائة صحفة ، هى تمهيد لهذا الباب الخامس ، ما نشير باغفالها ولكنا نشير بايجازها فى باب أو ما دون الباب حتى لا يطغى التمهيد على غير ما هو تمهيد ، ولكنها طبيعة الرسائل الجامعية عندنا نجد فيها الاستيعاب الكثير . ولعل رضى الأساتذة عن هذا مبعثه الحرص على أن يبدأ أبناؤهم قادرين على منافذ الجمع أولا ليكونوا أقوى على أزمة الاستقصاء ثانيا .

ويكاد السيد المؤلف يؤمن معى بأن ما قبل هذا الباب الخامس من أبواب أربعة ، هو تمهيد للموضوع وأنه قد أطال فيها ، وذلك حيث يقول فى صدر الباب الخامس .

« كان حديثنا — فيما مر بنا من أبواب هذا البحث وفصوله — عن المصادر الأولى التى استقى منها العلماء الرواة فى القرن الثانى الهجرى ما بين أيديهم من شعر جاهلى . وبيان ذلك أننا — حين قطعنا شوطا فى دراسة هذا الموضوع — وجدنا أن أخطر ما فيه وأشده غموضا — على خطر كله وغموضه — هو تلك الفترة التى انقضت على نظم الشاعر الجاهلى لشعره الى أن دون هذا الشعر فى القرن الثانى الهجرى فى هذه الدواوين التى وصلت الينا رواياتها . هذه الفجوة الزمنية التى امتدت قرنا وبعض قرن — من آخر العصر الجاهلى الى مطلع القرن الثانى الهجرى — هى التى استنفدت القسم الأعظم من جهدنا واستغرقت الجزء الأكبر من بحثنا هذا ، وذلك لأن موضوعنا « مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية » فلم نجد من المعقول ولا من المقبول أن نسقط من حسابنا تلك الفترة التى سبقت تدوين هذه المصادر التى بين أيدينا ولا أن نمر بها مرا هينا عابرا » .

هذا هو اقرار السيد المؤلف وهذا اعتذاره . ونحن نسائله :

١ — ما غناء الحديث فى توسع عن نشأة الخط العربى وتطوره .

٢ — ثم ما غناء التوسع فى أدوات الكتابة فى الجاهلية من جلد ومهارق وحبر ودوى وأقلام وسوق الشعر الكثير الذى يشير الى هذا .

٣ — ثم ما الغناء فى تكرار ما قيل حول كتاب الشعر الجاهلى بجملته وتفصيله ، ولقد كانت الاشارة الوجيزة الى ذلك تكفى والتلخيص المركز يغنى .

٤ — ثم ما غناء التفصيل فى المشكلة الهومرية والمدارس التى عنيت بها .

٥ — وهل استطاع السيد المؤلف بعد هذا كله ان يعبر بنا تلك الفجوة التى ذكرها وان يصل ما انقطع .

ما نظن ثمة دليل يستوى على قدميه يثبت أن هذا الشعر الجاهلى دُوِّن جاهليا وامتد تدوينه الى أن انتهى الينـــا ، هذا اذا استثنينا تلك النقوش التى عثر عليها اخيرا ، ثم هى على هذا لا تحمل الا القليل الذى لا يعتد به ، ولو رجعنا الى جمع القرآن وذكرنا كيف كانت الصحف وكم كانت لعلمنا علم اليقين كيف كان عجز هــذا الشعر الجاهلى عن أن يبلغنا مدونا ، وأنه ليس ثمـة وسيلة وصلتنا به غير الرواية ، فاحتجاج السيد المؤلف على أن ثمة مدونات للشعر الجاهلى فرض يأباه الواقع ، وجعله من هذا الفرض فرضا آخر يطوى به تلك الفجوة ضم مستحيل الى مستحيل ، وارادته فى أن يصل بهذين الفرضين حبل الرواية الى مصادرها الأولى رغبة طيبة كنا نتمنى معه أن تتحقق .

ولست بهــذا انفى الشعر الجاهلى جملة أو أشكك فيه كله ولكنى أثبت هـذا الواقع الذى لا مفر منه والذى خضع له أدبنا القديم ، كما خضعت له آداب أخرى قديمة .

غير أن الشىء الذى لا شك فيه أن كتاب الدكتور ناصر قد أغنانا عن كتب ، وقد ضمن لنا مرجعا واحدا بدلا من التوزع بين مراجع مختلفة ، ثم هو ببابه الخامس ـ الذى هو لب البحث ـ قد خطا خطوة علمية جادة الى استقراء هذا الشعر الجاهلى ، حبذا لو تبعتها خطوات علمية جادة تحقق لنا : معجما جاهليا ، ودلالات جاهلية وخصائص جاهلية بدلا من هذا الجهد المكرر الذى يعيد نفسه ولا يتمخض عن جديد . عندها سوف نملك الحجة الجديدة التى نرد بها على هذا الزعم الجديد ، فلكل عصر مميزاته ، وابراز مميزات العصر الجاهلى هو الدليل الأول والأخير فى هذه القضية ، قضية الانتحال .

والقد شغلنى الحديث عن هذا الكتاب فكدت انسى به الكتاب الثانى ، ولكنى أجدنى قد تكلمت عن هذا الكتاب الثانى وأنا أتكلم عن الكتاب الأول

فلقــد خص السيد الدكتور عبد الحميد المسلوت كتابه بالحديث عما تحدث عنه السيد الدكتور ناصر فى أبوابه الأربعة الأولى من كتابه لم يختلفا الا فى العنوانين ، والا فى ايجاز وتفصيل ، والا فى فصول عارضة زيدت هناك ولم تزد هنا . وبعـد هـذا كان لكل منهما أسلوبه فى العرض وتعقيبه على الراى .

فلقد تكلم الدكتور عبد الحميد عن : الشعر وروايته قبل الاسلام ، والشعر وروايته فى ظل الاسلام ، والشعر وروايته فى عهد بنى أميـــة ، والرواية والرواة ، والقصص والقصاص ، ورواة الشعر ، ورواة البصرة ، ورواة الكوفة .

تكلم الدكتور عبد الحميد عن هــذا كله فيما لا يزيد عن خمس وأربعين صـــحفة . ثم دخل فيما دخل فيــه الدكتور ناصر من الكلام على انتحال الشعر وعرض الخلاف القديم الذى ثار حول كتاب الشعر الجاهلى بتفصيله ، وأخذ يدلى فيه بآراء تنضاف الى آراء من سبقوه . واذا هذا كله تستوعبه نحو من مائة وأربعين صحفة .

ولقــد كان من بين مراجــع كتــاب الدكتور عبد الحميــد كتاب الدكتور ناصر ينقل عنه مرة ويعقب عليه أخرى (١) .

والفرق بين الكتابين كما حدثتك ـ اذا استثنينا الباب الخامس فى كتاب الدكتور ناصر ـ هو هذا الاستيعاب الذى كان للدكتور ناصر ، وهــذا الايجاز الذى كان للدكتور عبد الحميد .

ولـكن حسب المؤلفين أنهما يؤمنـان بقضية عادلة ، وأنهما يمليـــان عن استيعاب وتحصيل وتدقيق ، وأنهما فوق هذا كاتبان قديران .

ابراهيم الأبيارى

---

(١) انظر على سـبيل المثال ص : ٤٠ و ٥٧ و ٧٣ .

الشعر الجاهلي

La Poésie anté-islamique.

وما المجد لولا الشعر الا معاهد
وما الناس الا اعظم نخرات
ابو تمام

ما هو الشعر ؟

هو تلك العاصفة التي تمر فتهدم، وتلك الروح التي تبني فتخلد . هو تلك العاطفة التي انحنت لها الملوك، وخفقت بين يديها الامراء ، وخرت امامها الابطال والقواد ! هو تلك العواطف تتأجج في صدرك وتكاد تنفجر بك. وتلك العوامل تهيج بنفسك على شاطئ البحر، بين مناظر الطبيعة الخلابة ، في المروج الخضراء على رؤوس الجبال ، في ظلمات الليل البهيم ، عند المرضى والبائسين ، وقت البلاء والشقاء !!...

على شاطئ البحر بين الصخور ، عند موطئ قدميك ، الامواج هائجة متلاطمة تهيج عليك ، كأنها تريد ان تفترسك افتراسا، وتطأك بأذى ، فتلتطم بالصخور فترتد مدحورة ، تستأنف الكرة ، وتجمع نفسها وتكر اخرى فما تلبث ان تعود ايضا خائبة مدحورة ، فامام هذه ما هو شعورك ؟ اما سكنت متأملا ؟

بين مناظر الطبيعة الخلابة ، على جبل عال ، مطل على واد ام سهل : تزينه الاشجار وتجري فيه الانهار ، وتصدح على اشجاره الاطيار ، كسته الطبيعة ابدع حللها ، جللته بالاخضرار يتخلل ذلك بدائع الالوان الارجوانية والبنفسجية وغيرها . فأمام هذه ماهي عواملك ؟ أما صمت متفكرا ؟

في ظلمات الليل البهيم ، وهنالك بين من اصابهم الدهر بمصائبه ، وناء عليهم بكلكله ، فاطرحوا الفراش ، فهم على شواطئ الابدية ، أو بين من ضاقت بهم سبل المعاش ، واخنت عليهم الانسانية .فليس من يهون عليهم ، وينظر اليهم ويضمد كلومهم ، ويخفف احزانهم ، ويرمقهم بعين الرأفة والمونة ، فباتوا بالخيال اشبه ، والى الاموات اقرب.ما هي عواطفك ؟ اماوقفت حزينا متالما؟

وقت البلاء والشقاء، اذا ما كشر لك الدهر عن انيابه فجفاك الاصدقاء، ونبا عنك الاخلاء، وقلب الزمان لك ظهر المجن، فاصبحت وحيدا، بالله ما هي احساساتك وشعورك وعواطفك ؟

في جميع هذه الاحوال شعرت ! وفي كل هـذه الحالات موارد للشعر ! فحيث يكون الشعور تهيج العواطف، فيكون للشعر مورد ! ولكن لم لا نقول الشعر، ما دامت تستولي علينا العواطف ويهيج بنا الشعور في جميع هذه الحالات وفي جميع الحركات والسكنات ؟ أليس الشاعر رجلا مثلنا، يتركب من لحم وعظم !؟ أليس يشعر بنفس شعورنا ويحس بنفس احساسنا ؟ بلى ! ولكن «الشاعر ــ كما يقول المثل الافرنسي ــ : يولد شاعرا »، فهو اذا ما نظم الشعر عرف كيف يختار السبل التي يوصل بها شعوره وعواطفه الى قلوبنا، ويضرب على وتر احساسنا ولكننا اذا ما اردنا ان ننظم شعرا، ضاعت منا تلك العواطف ولم نعرف كيف نسبك ذلك الشعور قالبـا متماسك الاجزاء يؤثر في نفس قارئه، فلذا يخرج ما نقوله الفاظا مقفاة، متفككة الاجزاء، مختلفة القصد، بعيدة عن الشعور !

« قد تستغني بعض الامم عن سماع الموسيقى، وربما لا تدرك جمال التصوير ولكن امة من الامم لا تعيش بدون ان تعبر عن ادراكها، ولا بغير ان تبث عواطفها واحساساتها، ولا من غير ان تتغنى بآلامها واحزانها وحظها من الحياة أو آرائها في الوجود (١) » فالشعر وخصوصا الغنائي، محور العواطف ومركز الادراك. فقلما تمر بانسان ولا تجده يعرف شيئا من الشعر، حتى لو كان اميا متوحشا. فله شيء يتغنى به ويبث من وراء احساسـاته. ففي قلب افريقية حيث لم تطأ قبل الان رجل ابيض، ها هو ذا احد ملوك السود يتقدم نحو المارشال فرانشه دسبيري Franchet d'Espérey، حين قطـع الصحراء الافريقية بالسيارة، وينشده مديحا شعرا. نورد فيما يلي تعريبه نثرا.

« انت ملك البيضان، الاول بعد « ما هو » (٢)، انت قدير. انت معبود

(١) الدكتور احمد ضيف ــ بلاغة العرب في الاندلس ــ تمهيد ج.

(٢) يلاحظ هنا ان هؤلاء السودان، عبدة اصنام و « ماهو » اكبر آلهتهم.

(صنم) انت شجاع انت اكلت اعداءك ... انت تأكل الشمس حين يلزم !...
انت اجرأ واقوى من الاسد واسلس من الفهد انت قدت عساكرك وسط الادغال الى افتتاحات ، هي عظيمة اي عظم حتى ان « الداهومي » ما هي بالنسبة الى مملكتك سوى قرية !..

انت قهرت القيصر عدوك ، وانت اعطيته السم القاتل ... الثعابين المقدسة كانت معك ، وانت ضغطت على هذا المتغطرس حتى كدت تخنقه ... فاسعد الان .. وابسط نفسك .. اضحك .. اضحك .. اضحك .. فساعة الضحك والانبساط آذنت ، بعد ان تدفقت الدماء كالينابيع ...! (1) »

فهنا نجد ان الشعر لم يوجد فقط بين المتمدنين بل هو متأصل في نفس كل انسان متمدن أم متوحش ، فالعواطف واحدة وان تختلف باختلاف البيئة فالاكراد محادثاتهم اكثرها تقريبا اشعار أو امثال شعرية تسبك جملا ، يتفاهمون بها ، ويتعاملون بينهم ، وهم يشابهون العرب البداة ، في معنى انهم شديدو الاحساس ، لطاف الشعور ، دقاق الادراك ، ويماثلونهم ايضا في كلامهم اذ فيه خشونة الصحراء ، وعنجهية البادية . «وعلام كانت تقوم الحياة العربية في بداوة العرب واول عهدهم بالاسلام ? على الشعر ونستطيع ان نقول على الشعر وحده . فالعرب واليونان يتشابهون من هذه الجهة تشابها كاملا ، تستطيع ان تبحث عن فلاسفتهم ، وحكمائهم وقادتهم وساستهم ومديري امورهم الاجتماعية ايام البداوة فلا تجد إلّا الشعراء ثم تستطيع ان تبحث عن فلسفتهم ودينهم ، ونظمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدها إلّا في الشعر — الشعر اذن هو أول مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية القوية لهاتين الامتين ? وتستطيع ان تقول في غير حرج ان الشعر هو اول مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية لكل الامم المتحضرة التي عرفها التاريخ واذن فالشعراء هم قادة الفكر في هذه الامم تأثروا بحياتها البدوية فنشأوا ملائمين لها وتميزت شخصياتهم فاثروا في من حولهم ثم في الاجيال التي خلفتهم (٢) » .

(1) Henri de Kerillis - De l' Algérie au Dahomey en Auto - mobile. P. 218.

(٢) الدكتور طه حسين — قادة الفكر — صفحة ٦ و ٧

نشوء الشعر الجاهلي

من سوء الحظ ان تاريخ اللغة العربية القديم مجهول اتم الجهـل فليس من يقدر ان يعرف الاطوار الابتدائية ، التي لابد لكل لغة من المرور فيها ، فنحن حينما نحاول البحث عن اصل اللغة العربية ، او نشوء الشعر فيها ، نكاد نضيق ذرعا في التنقيب عنها ، فكأن هـذه اللغة لم تعرف الطفولة وكانها خلقت ، كما نجدها في كتب الادب القديم « وانك لتقرأ للمؤرخ من العرب السفر الضخم ، ذا الاجزاء العديدة ، والحواشي ، والتعاليق ، وتعاني من البرح ، والعنت ، ما تعاني ، ثم لا تظفر إلا بأشياء لا تستحق ، ما عالجت في سبيلها من الشدة ، وبذلت من الجهد ، وانفقت في طلبها من الوقت ، والمال ، والعافية ، ولا تجد إلا قصصا واخبارا لا ترى عليها طابع العقل وميسم التفكير » (١) .

ومن عجيب امر هذه اللغة ، انه مع ما بلغته من النفوذ فقد بلغت من اتساع النفوذ الى حدود الصين ، والهند ، ومجاهل افريقية ، وسواحل اوروبة ، لاتجد للان ، تاريخا ممتعا لادابها ، وافيا بالمرام ، مع وفرة كتبتها ، وعلمائها ، وتعدد مصنفاتها ، في كل ابواب العلوم والاداب ، وممن شعر بهـذا الخلل ، فئة من اولئك المستشرقين الذين أدوا للغتنا ، خدمات جلى ، فارادوا نوعا سدهذا النقص ، بعض التآليف التي اودعوها ، اوصاف العلوم العربية ، والحقوا بها الحواشي ، والتعاليق العـديدة ، مع تراجم اصحابها وقائمة الكتب التي صنفوها . ولكن أنى لهم ان يسدوا بعض هذا الخلل ، فهيهات ، هيهات ! وليس بين ايديهم ، بل ليس في جميع الكتب العربية . المواد اللازمة لبناء هذا الصرح الشامخ ، ووضع هذا التاريخ ! ومما يزيد العراقيل ان « البلاد العربية ، كما تعرف ، كانت تحوي اصنافا من العرب مختلفة الشعوب والقبائل ، متباينة اللهجات ، متنائيـة الجهات وكانت مختلفة ايضا في الوحدات السياسية فمنها ما كان خاضعا للدولة الرومية ومنها ما كان قائما بذاته مستقلا . كل هذا يستتبع بالضرورة تباينا كبيرا بين تلك الامم العربية في مناهج الحكم واساليب الادارة وفي الاداب والعادات وفي كثير من مرافق الحياة الاقتصادية والمادية » (٢) فامام هذه كان من الصعب ان

(١) ابراهيم عبد القادر المازني ـ حصاد الهشيم ـ ص ٣٠٠ .

(٢) الشيخ علي عبد الرازق — الاسلام واصول الحكم — ٨٣ .

نحصل على كل المعلومات الضرورية لجمع تاريخ الاداب في الجاهلية خصوصا وفي الاسلام عموما وفضلا عن ذلك انه من المؤكد ان العرب كانت امة بادية لا تفقه الكتابة ولا تألفها وكتب العرب نفسها تحدثنا ان عهدهم بالكتابة متصل بظهور الاسلام وانه من خطل الرأي ان نذهب الى ان العرب كانت في بداوة جاهليتها كاتبة: اللهم إلّا ما كان في بعض حمير ومن اتصل بالدولة الكسروية او الدولة الرومية من القبائل النصرانية او المتنصرة وغيرها كما ليس لنا ما يدل على عمران البلاد العربية أوانئذ سوى آثار قليلة كسد مأرب في اليمن ومنازل ثمود بين الحجاز والشام وبعض آثار في نجران وغيرها قليل وعليه فان ما وصل الينا من تراث الجاهلية كان بطريق الرواية لا بطريق الكتابة ولو لم يعاجل الموت كثيرا من الرواة في عجز الجاهلية وصدر الاسلام لتوفقنا دون شك للحصول على ايضاحات اكثر .

ويزيد البحث صعوبة التلاعب والغش من بعض كتاب السلف فلا يمكن التثبت والركون الى اقوال بعض الكتاب والوثوق برواياتهم ونحن نعلم ان القصاص في الكوفة والبصرة وبغداد قد تلاعبوا بكثير من اخبار الجاهلية وصدر الاسلام فزادوا وحرّفوا وحذفوا ما شاؤوا وسولت لهم النفس ما سولت ولا نظن ان احدا يجهل حمادا وخلفا الاحمر وغيرهما من الرواة والمنتحلين ولسنا نقتصر في الشك على ما رواه العرب بل نتعداه الى سائر الشعوب القديمة اذا ما وجدنا للشك سبيلا ولسنا اول من شك في ذلك التراث المتروك فان سوء الظن امر واجب محتم ونتيجة لازمة لرقي البحث وتعزيز ملكة التحقيق على احدث الاساليب العصرية العلمية. واذا وجب الامر وقفنا موقف الانكار .

❧

الشعر العربي لم يظهر إلّا حوالي اواخر القرن الرابع للمسيح وفجر القرن الخامس فان اقدم شاعر معروف جاهلي هو البراق عاش في القرن الخامس وقد ولد في نحو سنة ٣٩٥ للمسيح ومما يعرف من اوائل شعره قوله (من الرجز) :

لافرجن اليوم كل العمم ... من سبيهم في الليل بيض الحرم!
صبرا الى ما ينظرون مقنمي ... اني انا البراق فوق الادهم

لارجمن اليوم ذات المبسم   بنت لكيز الوائلي الارقم !

« وقد زعم بعض الثرثارين المتفيقهين ان الشعر العربي سبق الاسلام ، بمئين من السنين بل سبق ميلاد السيد المسيح باجيال عديدة حتى نسبوا منه نتفا الى زمن نبي يدعونه هودا يزعمون انه عاش قبل ابراهيم الخليل والالف الثالث قبل المسيح وأمعن غيرهم في غلوهم واوهامهم فرووا لآدم ابي البشر ابياتا رثى بها على رأيهم ابنه هابيل القتيل ، فعارضه ابليس الرجيم .

تلك مزاعم يضحك منها العلماء ويضرب بها عرض الحائط بل كل من له ادنى المام بتاريخ اللغات عموما واللغة العربية خصوصا (١) » واننا نورد هنا نتفا من ذلك الشعر الذي ينسبه اولئك الجهال الى آدم منها :

تغيرت البلاد ومن عليها   فوجه الارض مغبر قبيح

وقابيل اذاق الموت هابيل   واحزنا ! لقد فقد المليح !

فمالي لا اجود بسكب دمعي؟   وهابيل يضمنه الضريح!

ارى طول الحياة علي غما   وما انا من حياتي مستريح !

وبلغت بهم الجهالة اقصاها فنسبوا لابليس الرجيم الابيات التالية يعارضه ويذكر كيف اسقطه من النعيم :

تنح عن البلاد وساكنيها !   ففي الجنات ضاق بك الفسيح

وكنت بها وزوجك في هناء   وقلبك من اذى الدنيا مستريح

فما زالت مكايدي ومكري   الى ان فاتك الثمن الربيح ؟

فلو لا رحمة الجبار اضحى   بكفك في جنان الخلد ريح !

ويؤيد قولنا هذا اتفاق الكتبة الاقدمين عليه، فالجاحظ في كتاب الحيوان(١: ٢٧) يقول « اما الشعر فحديث الميلاد ، صغير السن اول من نهج سبيله وسهل الطرق اليه امرؤ القيس بن صجر ومهلهل بن ربيعة ... فاذا استظهرنا الشعر وجدنا له الى ان جاء الله بالاسلام . خمسين ومائة عام واذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام » وهذا بحسب ما نظنه اقدم عهد للشعر العربي وقد سبقنا فأوردنا البراق كمثل وكأقدم شاعر عربي معروف .

(١) الاب لويس شيخو — النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية — ص ٤٠٩

اصل الشعر العربي ، الحداء ، فالغناء ، وقد وقعت العرب في اول عهدها به على ابسط بحوره الرجز فلزموا فيه التقفية كما لزموا الاسجاع في المنثور غير ان ابياته قليلة ، وعلى وجه المثال نأتي بقول امرىء القيس اذ بلغه خبر مقتل ابيه بدمون في نواحي اليمن :

تطاول الليل علينا دمون   دمون ، انا معشر يمانون

وانا لقومنا محبون

وقال ايضا في ذلك من الرجز :

يالهف هند إذ خطئن كاهلا   القاتلين الملك الحلاحلا
خير معد حسبا ونائلا   وخيرهم قد علموا شمائلا
نحن جلبنا القرح القوافلا   تالله لا يذهب شيخي باطلا
يحملننا والاسل النواهلا   وحي صعب والوشيج الذابلا
مستثفرات بالحصى جوافلا   يستثرف الاواخر الاوائلا

حتى أبيد مالكا وكاهلا

وهذا البراق ايضا كما قدمنا اقدم الشعراء هو قائل اول شعر من الرجز وقد اوردناه قبلا « لافرجن اليوم كل الغمم » .

زد على ذلك ان العرب كانوا كثيرا ما يحضرون المحافل الدينية المسيحية النصارى وغير النصارى منهم فيسمعون كثيرا من الحانها فعلقت بنفوسهم فتأثروا بها واستفزتهم القريحة فأحبوا ان يجاروا هؤلاء في الغناء فنظموا بادىء بدء الفاظا ورتبوها مقاطع وانشدوها فطربوا لها فأعجبوا بها وما زالوا يغيرون بعض الاجزاء منها ويبدلون فيها ويحسنون اوزانها حتى استقامت وصارت الى ما نعهده من حسن السبك وبديع الانسجام ولطف النغم وبراعة التنسيق .

واول من نسق الشعر ورتبه وألف القصائد وأنشدها هم جماعة البدو فالبراق والمهلهل وعنترة والنابغة وزهير بن ابي سلمى وغيرهم جلهم من العرب الرحل. يدلنا على ذلك « ان ما ورد في هذا الشعر من الالفاظ و الاوصاف والتشابيه والمعاني والافكار يعتبر دليلا ساطعا على ان صناعة القصائد اخترعها واتقنها الاعراب اهل الوبر وان الحضريين انما اتخذوها منهم مقلدين لهم متمثلين بهم

في لغتها واساليبها ومواضيعها فتوافق نتيجتنا هذه ما اجمع عليه قدماء الاخباريين من كساد سوق الشعر وقلة النابغين عند اهل الحضر وسكان مدن الحجاز ... (١) »

تأثير الشعر عند العرب

كان الشاعر عند العرب ، ولاسيما في الجاهلية خطيبا قبل كل شيء . واهم مزايا الخطيب ان يؤثر في سامعيه ويستميلهم اليه ويعمل جهده ليقنعهم ، ويضمهم الى جانبه . ومن دواعي ذلك ان تجتمع في الشاعر الخطيب هذه الصفات المؤهلة دقة الملاحظة ، قوة التصوير وبراعته ، رقة الوصف ، وان يكون مشبعا بالعواطف وغيرها من مستلزمات الخطابة فترى الشاعر العربي اذا ماقال شعرا سبكه خطبة . وكثيرا ما ضربت أعناق ونجت اعناق من الضرب وأثيرت الحروب بسبب شعر ، ألم يذهب المتنبي ضحية بيت شعر ؟ فانه لما فر عندما اشتد عليه الطلب قال له عبده اتهرب وانت القائل :

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فالتفت اليه المتنبي وقال له : قتلتني قتلك الله . ولوى العنان ورجع فحارب حتى قتل — وهذا تميم بن جميل عندما احضر للرشيد فأمر بضرب عنقه ألم تنجه هذه الابيات :

اری الموت بين السيف والنطع كامنا يلاحظني من حيثما اتلفت
واكثر ظني انك اليوم قاتلي واي امرىء مما قضى الله يفلت!
ومن ذا الذي يأتي بعذر وحجة وسيف المنايا بين عينيه مصلت !
وما جزعي من ان اموت وانني لأعلم ان الموت شيء موقت !
ولكن خلفي صبية قد تركتهم واكبادهم من حسرة تتفتت !
كأني اراهم حين انعى اليهم وقد خمشوا تلك الوجوه وصوتوا ؟
فان عشت عاشوا آمنين بغبطة ! اذود الردىء عنهم وان متّ موتوا !

فبكى الرشيد وعفا عنه . وهذه ليلى العفيفة حين اسرها العجم ، وضربوها لترضى بمراد ملكهم ، جعلت تستصرخ ابن عمها البراق واخوتها فقالت :

ليت للبراق عينا ! فترى ما اقاسي من بلاء وعنا !

(١) الاستاذ ك . نلينو — كيف نشأت اللغة العربية — الهلال : ١ — ١٩١٧ — ٤٦ .

يا كليبا ! يا عقيلا ! اخوتي ... يا جنيدا ! ساعدوني بالبكا !
عذبت اختكم . يا ويلكم ! ... بعذاب النكر صبحا ومسا
يكذب الاعجم مـا يقربني ... ومعي بعض حساشات الحيا
قيدوني ! غللوني ! ضربوا ... موضع العفة مني بالعصا !
قل لعدنان فديتم شمروا ... لبني الاعجام تشمير الرحى

٭٭٭

يا بني تغلب ! سيروا وانصروا ! ... وذروا الغفلة عنكم والكرى !
واحـذروا العار على اعقابكم ... وعليكم ما لقيتم في الورى !

وما زالت بهم حتى هبوا لنجدتهـا فاظفرهم الله بمطلوبهم ... وامثال هـذه الوقائع تكثر في اخبار الشعر العربي ، فلو اردنا ان نسرد بعضا منها لاحتجنا الى صفحات عديدة وسئم القارىء . فعبيد بن الابرص لم يمكنه النطق ببعض ابيات حين وفد على النعمان بن المنذر يوم بؤسه وكان هذا آخر ما يطمع فيه في الحياة والمتنبي قربه الى سيف الدولة بيت من الشعر بعد تجافيه . وعمرو بن كلثوم لم يهب تهديد الملك عمرو بن هند في وجهه وسليمان بن عبد الملك الاموي ضرب عنقه المنصور لاجل بيت شعر قاله اعرابي في بني امية يقدح فيهم ويذمهم ويذكر سيئاتهم بعد رضاه .

وبلغ من شدة تأثير الشعر في العرب ان بلغ بعمر بن الخطاب ان اشترى اعراض المسلمين من الحطيئة الشاعر الهجاء المعروف بثلاثة آلاف درهم ليؤكد الحجة عليه (١) وفي ذلك يقول الحطيئة :

واخذت اطراف الكلام فلم تدع ... شتما يضر ولا مديحـا ينفع
وحميتني عرض اللئيم فلم يخف ... ذمي واصبح آمنـا لا يفزع

ويدخل الشعر في جميع اطوار العرب واحوالهم وعاداتهم في الحرب ، في السلم ، في السلب والنهب حتى في المزاوجة . فكانوا يستعينون بالشعراء لتزويج بناتهم كما فعل الاعشى الاكبر في نظمه الشعر للاوانس كي يتزوجن ومن امثلة ذلك انه وفد على المحلق فاكرمه واحسن وفادته ليقول شيئا في بنـاته

(١) فوات الوفيات ـ ١ ص ٩٩ .

وكن ثمانيا فخرج من عنده الى سوق عكاظ وقال فيهن قصيدته المشهورة التي منها:

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة الى ضوء نار باليفاع تحرق
تشب لمقرورين يصطليانها وبات على النار الندى والمحلق

فما قام من مقعده وفيهن مخطوبة إلّا وقد زوجها (١) !!

فهكذا كان الشاعر عند العرب وبالاخص في الجاهلية قائد قومه بلسانه وامامهم وخطيبهم ودليلهم والذاب عن اعراضهم واحسابهم وسلاحهم اللساني حين تهجمات الاعداء اللسانية وتخرصاتهم فاذا ما اهيج واستعدي نفث في الاعداء سما يقطر من لسانه فيكيدهم ويسقيهم كاس الردى فانظر مثلا الى هذا البيت الذي تعده العرب اهجى بيت قالته :

فغض الطرف انك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

ومثله قول الحطيئة الذي ضاقت في وجهه سبل الهجاء فهجى نفسه :

أرى لي وجها شوه الله خلقه فقبح من وجه وقبح حامله

وكذلك اذا ما اهيج الشاعر للفخر واستشد تدفقت من فيه الدرر فيخفي النقائص والاغلاط كقول عنترة يستر سواده :

ان كنت عبدا فنفسي حرة ابدا او أسود الخلق اني ابيض الخلق

وقول السموأل بن عادياء :

تعيرنا انا قليل عديدنا فقلت لها ان الكرام قليل
وما ضرنا انا قليل وجارنا عزيز وجار الاكثرين ذليل ...الخ .

وقد يجعل من المعايب محاسن كقول الحطيئة في بني انف الناقة وكانت العرب تعيرهم فقلب الذم الى مديح فقال :

قوم هم الرأس والاذناب غيرهم ومن يساوي بأنف الناقة الذنبا

وكانت القبيلة من العرب لا يهنأ لها بال ولا تستقر على حال حتى ينبغ فيها شاعر فاذا ما ظهر توافدت القبائل المهنئة على ذلك الحي فذبحت الذبائح واولمت الولائم واقيمت الافراح والحفلات اياما واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر وتباشرت الرجال والولدان .

(٢) ابو الفرج الاصبهاني — الاغاني — ٨ ص ٨٠

وكان امراء العرب يتقون هجاء الشعراء فيصلونهم ويقربونهم ابتغاء مديحهم كل هذا يدلنا على ان الشاعر الجاهلي يقول الشعر رغبة لا رهبة فلا يخاف حاكماً ولا يهاب ملكاً فالجميع لديه سواء: الصعلوك والملك، الفقير الحقير، والامير الخطير فليس يندفع فيقول الشعر إلّا اذا هاجت به نفسه او دفعه دافع فطري او اهابت به العاطفة الجائشة فعند ذاك يندفع في الانشاد فيأتي بالبدع .

بركات (السودان) (لها تلو) ميشيل سليم كميد

﴿ خطر الجراد في العراق ﴾

حديث لمدير الزراعة العام في العراق

« غرز الجراد المراكشي في السنة المنصرمة في سبعة الوية من العراق فاتخذ لابادته في مغارزه جميع التدابير اللازمة فتمكنا من القضاء عليه وساعدتنا ايضاً الطبيعة على ابادته . ولقد وجدنا بعض الصعوبات في قضاء كفري فتمكنا ايضاً من تذليلها فسرنا في طريقنا الى مكافحة الجراد بكل نجاح . وكذلك وجدنا بعض الصعوبات في الحدود بين خانقين وايران فازلناها . وكنا مطمئنين كثيراً من سير المكافحة والنتائج الباهرة التي أنتجتها وكنا نفكر اننا اقصينا خطر الجراد عن البلاد بعيداً وان الناس سيكونون في مأمن من خطر هذه الدويبة على مزارعهم وباقي مرافقهم الحيوية ولكن (الجراد النجدي) ظهر بغتة وعلى حين غفلة وانتشر في الوية البصرة والناصرية والديوانية والحلة وغيرها فنشطنا لمقاومته ومكافحته بكل ما يمكننا من الوسائل والتدابير .

وهذا النوع من الجراد غريب في أحواله وأطواره فهو يغرز بايام قليلة ويفرخ في أيام قليلة ويطير في ايام قليلة ويكتسح كل مايجده امامه من المزروعات حتى الاشجار .

فيجب علينا وعلى جميع المراجع في الحكومة بل وعلى الاهلين ان يكافحوا هذه الحشرة الفتاكة ويقاوموها بكل ضروب المقاومة والله يوفقنا لدفع هذا الخطر المحدق بالزرع والضرع !

الشعر المرســـــل

للآنسة سهير القلماوى

ليسانسييه فى الآداب

فى مقال الأستاذ قدرى لطفى الذى نشر بالعدد الخامس عشر من الرسالة أشياء كثيرة يحسن الاجابة عنها . لولا انى احببت أن أكتب هذا المقال عن رأيى فى الشعر المرسل لا فى الرد على الأســـتاذ . ولكنى لا أترك مقال الاستاذ هكذا بل سأطلعك على بعض فقرات ترى منها انى لم أهمل الاجابة عنه لانها شاقة بل لأنها من السهولة بحيث يعرفها القارىء متى قرأ المقال .

انظر الى قوله مثلا : « اما تمام المعنى فى البيت الواحد فلم يكن من خصائص الشعر العربى وإنما كان من خصائص الشعراء العرب . . . !! وخبرنى بعد معنى هذا القول ومدى نصيبه من الصحة .

ثم انظر الى قوله « ولا أحسب أحدا يدعونا إلى ترك الشعر القديم واهماله لنفسح المجال للشعر المرسل فى غير حاجة ماسة ولا ضرورة ملجئة » وخبرنى بعد من ذا الذى يريد للفن أن يخضع للضرورات الملجئات والحاجات الملحات ، وخبرنى أيضاً أإذا دعونا الى الشعر المرسل كان معنى هذا أن نهمل الشعر المقفى . لم لا يجوز وجودهما معاً ، وكلنا يعلم أن الشعر المرسل فى كل لغة وجد فيها لم يمح الشعر المقفى وانما وجد بجانبه .

وأمثال هذين المثلين كثير فليقرأ القارىء مقال الاستاذ فهو خير دليل على ما زعم .

ولقد تورط الأستاذ ابّان ثورته غيرةً على القافية فى غير هذا النوع من الخطأ . فقد زعم أنى قلت : « انى لا أشعر بفقد القافية ما دام المعنى كاملا فى البيت » ؛ زعم الأستاذ انى أريد بذلك حكما أو تأثيراً فى الحكم على قصيدتى . وانا وان كنت لا ألوم الأستاذ على هذا النوع من الفهم لما يقرأ الا انى أذكر له انى لو لم أدون فكرتى فى هذا النوع من الشعر المرسل الذى نظمت به قصيدتى لأسأت الى نفسى والى قارئى لأنى أؤمن تماماً أن من واجب الكاتب أن يصور للقارىء فكرته واضحة جلية ، ولما كانت فكرتى شيئاً يتعلق بالحس فقد صورت للقارىء شعورى . ولكن الفرق بين طريقتى فى التعبير وبين طريقة الأستاذ هو أنى دونت شعورى ونسبته الى نفسى ، أما هو فقد دون شعوره وعممه متخذا نفسه مقياساً لكل قارىء ، انظر الى قوله : « ولكن اصطدام القارىء بحروف متغايرة فى أواخر الأبيات يشعره بفقدان الوزن فى ثناياها !! »

ولندع مقال الأستاذ لأدون رأيى فى مسألة الشعر المرسل واضحاً جلياً حتى لا يتورط غير الأستاذ فيما تورط فيه .

الجدال فى الشعر المرسل لا يقوم على أساس ، فالمسألة ليست من مسائل الحساب أو المنطق ، وانما هى مسألة حس . أنت تسمع نغما فيعجبك ، وأنا أسمعه فلا يعجبنى ، فاذا تناقشنا أعواماً ما استطاع أن يقنع أحدنا الآخر . أذنى تستسيغ الشعر العربى مرسلا ، وقد تكون أذنى شاذة ، ولكنك لن تقنعنى بعدم استساغته . ستقول لى : ولكن المسألة ليست فوضى ، فهناك الذوق العام ، ولكنى وإن كنت احترم الذوق العام لا أقبل حكمه دائماً ، وفى كل الأحوال ، فالذوق العام له تاريخ فى مثـــل هذه الأحوال يجعلنى أتشبث برأيى . فقد يستسيغ الذوق العام غداً ويشغف بما لم يطق سماعه بالأمس ، وفى مسألة الشعر المرسل خاصة كان للذوق العام تاريخ يعيد نفسه منذ كان هذا النوع من الشعر بغيضاً غير مستساغ أول ظهوره فى كل لغة ظهر فيها ، فلا ضير أن يكون كذلك فى اللغة العربية أيضاً .

ثم هناك ناحية أخرى ، فالذوق العام لا يستطيع اليوم أن يحكم حكماً عادلا فى الشعر المرسل لأنه لم يسمع منه الا القليل ، وقد لا يكون فى هذا القليل شىء جميل رائع كالذى فى الشعر المقفى .

وقد تقول لى أخيراً أن طبيعة اللغة العربية لا توافق مثل هذا النوع من الشعر ، وأنا وإن كنت لا استطيع التحدث عن طبيعة اللغة العربية بمثل هذه السهولة الا انى أزعم أنها قد تتحور

قليلا فتقبله. وأنت ان استطعت الحكم على الماضى والحاضر فلن تستطيع الحكم على المستقبل . ولكن ما بال طبيعة اللغة قبلت تغيير القافية فى القصيدة الواحدة اذا غيرتها كل خمسة أبيات مثلا، ولا تقبلها اذا غيرتها فى كل بيت . ثم ما بال طبيعة اللغة قبلت تغيير القافية فى كل بيت اذا ما راعيت القافية بين شطرى كل بيت على حدة ، ولا تقبل تغير القافية دون مراعاة الموافقة بين الشطرين ؟ ثم ما بالها أخيرا قبلت تغير البحور فى القصيدة الواحدة ولا تقبل تغير القافية ولزوم بحر واحد ؟ ستقول ولكن فى كل هذا نوع من القافية كافياً لاحداث تلك الموسيقى المألوفة . اذن لقد أصبحت تقتنع بشىء من القافية بعد أن كان الشعر العربى لا يقنع الا بالقافية كلها متبعة من أول القصيدة الى آخرها . واذا قبلت اللغة بعض التغير فانى أزعم أنها ستقبل التغير كاملا .

وما رأيك فى أنى أرى فى الشعر المرسل أنواعاً جديدة من الموسيقى يعجز عنها بل قد يفسدها الشعر المقفى ؟

الوزن فى القصيدة ليس بالنغم الخافت الذى تسمعه الأذن ، فهو عندى وأظن عندنا جميعاً أقوى موسيقى فى الشعر . ثم هناك موسيقى الألفاظ وموسيقى الحروف ، فهل من المحتوم وجود القافية المكررة المحركة بحركة معينة حتى نشعر بأن هناك موسيقى ؟

والغريب أنه بينما نحن نتناقش فى الشعر المرسل يتناقش الأدباء الأمريكيون الحديثون فى الشعر الحديث الذى لا وزن له ولا قافية .

ليطمئن قرائى فسيفنى عمرى فى الدعوة إلى الشعر المرسل ، فهل يتيسر لى أن أدعو الى هذا الشعر الحديث الذى لا أستسيغه الآن ؟ ولكنى لا أعرف ، فقد استسيغه غدا .

وأخيراً أرى كما أسلفت أن المجال ليس مجال جدال وإنما خير رد على خصوم الشعر المرسل هو أن أكتب وأن يكتب غيرى من أنصار الشعر المرسل قصائد نستطيع أن نقنع بها الذوق العام الذى نحترمه جميعاً ، وأن نقنع بها أيضاً من يهمنا اقناعهم .

سهير القلماوى

العالم يجرى !!

كل شىء يجرى فى هذا العصر ، وكل شىء يسرع . والعالم فى اسراعه للأمام ، لا يكاد يتلفت يمنة ولا يسرة ، وان كان يتجه الى الخلف فى أحيان قليلة ، ليرى كم قطع من المسافات

فالبخار لم يعد يستطيع تلبية هذه الحاجة الملحة للسرعة فخلفه الطيران ، والطائرات نفسها تكاد تعجز عن تلبيتها ، فتزيد كل يوم فى سرعتها ، وتقوم المسابقات العالمية لهذا الغرض .

والتليفون والبرق لم يعودا كافيين ، فاذا بالراديو واذا بالتلفزيون لنقل الاصوات ولنقل الصور ، بل لنقل المناظر ذاتها لا صورتها . واذا بالأفلام الناطقة تعرض الصوت والحركة ، وتغنى بالعين والسمع عن الوهم والخيال !

هذه الظاهرة السيكلوجية الغريبة ، قد جرفت معها الأدب أيضاً ، وجرفت الفنون جميعا ، وكان ذلك طبيعيا ، لأن الفنون هى الظاهرة للنفس الباطنة .

فالفن اليوم لمحات خاطفة ، وملاحظات سريعة ، لا يقف للدرس العميق ، والتحليل الدقيق ، لأن طبيعة العصر لا تمهله للوقوف ، وإلا سبقته الحياة بآلاف الأميال

والمجلات العلمية اليوم تكاد تنعدم ، والباقى منها أخذته نشوة السرعة أيضا فلم تعد بحوثه مركزة ، ومع ذلك فهى لا تجد العدد الكافى من القراء فتضمحل وتذوى ، وتدرج فى زوايا النسيان .

وأنا على يقين من تبدل هذه الحال ، فالعالم الذى يجرى الآن بكل قوته ، لا بد أن يدركه الكلال ، ولا بد أن تنقطع به هذه النشوة الطائشة ، فيتمهل ليعرف ما يحيط به

وسيضحك العالم من نفسه يومئذ على تلك الحماقة التى ارتكبها ، كما يرتكب الأطفال حماقاتهم ، ركضا وجريا ووثبا

الشعراء المتصوفون

تلتبس التعابير الصوفية الحرة على بعض القراء فيخالونها لوناً من الإلحاد ، وهذا خطأ ظاهر في عصر عادت للإيمان دولته بعد أن طغت الشكوك والإلحاد حقبة من الزمن . والإلحاد كائن في كل عصر ، ولكننا لا نراه متغلباً في عصرنا هذا بل نرى الإيمان رد فعل له بيننا وأن الروحانيات أصبحت محسوسة الأثر . وعلى هذا فنصح للأدباء أن يحملوا على هذا المحمل ما لم يألفوه من تعابير نفسية جديدة قد تكون شاذة أحياناً ولكنها قوية في روحانيتها على أي حال كيفما كان موضوعها .

الطيور الصداحة والشعر

في بحث زميلنا المفضال في صفحة «الحياة الأدبية» البيئة سديدة إلى واجب العناية بطيورنا الشادية الجميلة كالكروان بدل العناية التقليدية بالبلابل وغيرها من الطيور النادرة بيننا [illegible] كنشيد الجهة (الكروان الرسول) منذ سنين عديدة نرى أن زميلنا [illegible] والبلبل مثلاً معروف جيداً في الفيوم وفي شمال الدلتا وقد سحر كثيرين من الشعراء . ثم إن الجمال العزيز في ذاته له جاذبية خاصة وإن لم يمس ذلك عذراً لإغفال الجمال المألوف . ولكن للفنانين أذواقهم المختلفة التي لا يمكن أن تتعالى . ولعل زميلنا الفاضل الدكتور شرف بك يوافينا بكلمة علمية في هذا الموضوع الطريف .

الشعر المنثور

العناية بالشعر المنثور في مصر ظاهرة حديثة ومحدودة ، ولم يظهر بين الشعراء الناثرين مصري أديب بارز الا في الآونة الأخيرة ، ولعل أهم مثل لهذا الأدب كتاب (مناجاة) الذي أتحفنا به صديقنا رئيس الشاعر الناثر حسين عفيف المحامي . وقد تناوله الشاعر الصيرفي بالنقد في هذا العدد من أبولو ، ونرى أن مثال هذا الأثر سيبدع لنا لوناً جديداً رشيقاً من الأدب العاطفي الحي الذي سينمو تدريجياً إلى ثروة تعتز بها اللغة .

الشعر المنثور

الشعر لغة القلوب لا بل هو الوحي تهبطه الطبيعة على ابنائها بل هو مظهر من مظاهر الجمال معبراً عنه بالكلام كما يعبر البعض عنه بالالوان وغيرهم بالحفر وغيرهم بالاصوات

والجمال صفة من صفات الخالق تكمل فيه وحده تظهر في الطبيعة وبالشرائع وبالنفوس في صور تقرب وتبعد على نسبة قربها وبعدها من الجمال الاسمى الذي قلنا انه لا يكمل الاّ به وحده جلّ وعلا . فاصحاب الفنون الجميلة الخمسة وهي البناء والحفر والتصوير والموسيقى والادب المعبر عنه عند الافرنج بكلمة ليترانشر لهم غاية واحدة هي التعبير عن الجمال وانما يختلفون بالمواد التي يستعملونها — والشعر احد فنون الادب ومادته الكلام

وصف هيجو الشعر ونسبته للبيت او الوزن في البحر قال « هو كالعسل والبيت كبيت الشمع » فاذا جردنا العسل من بيت الشمع الذي يحاطه فهل يبطل ان يكون عسلاً — والجواب كلاّ — وسنبين ذلك بطريق العقل والقياس

قال الانسان الاول الشعر وهو لم يزل في طور الهمجية لم يلطف التمدن اخلاقه بعد ولا ذهب بخشونة تصوره وسذاجة تعبيره كما نرى ذلك في القبائل الهمجية الآن . والجمال يتطلب لطف التصور والاسلوب ولطيف الكلام وسهله لتتم الموافقة بينه وبين الطريقة التي يعبر بها عنه . رأى الانسان الاول الجمال بادياً في الطبيعة : في الانهار والتلال والجبال والاودية والبحار وفي اخضرار النبات وتلون الازهار ونور الشمس وشعاع النجوم وفي الشفق والعاصفة واضطرابها والبرق ولمعانه والصاعقة وصوتها وفي خرير الماء وانسيابه بين الاعشاب وفي زقزقة العصافير وحفيف اوراق الغاب وعبير الازهار — ورآه في الانسان : في المرأة الاولى وفي حاجة القلب للحب وفي تعزية الزوجة والارتباط المقدس ولعب الصغار ومحبة البنين — رآه في الشرائع : في نظام السيارات ونظام الفصول وتعاقب الايام وسواد الليل وضوء النهار — ونظر لذلك كله فقال السموات تحدث بمجد الله والفلك يخبر بعمل يديه . رأى الجمال فسرَّت به نفسه واحب ان يعبر عما شعر به وهو حينئذٍ في طور الطفولية لم يكن مضى عليه زمن طويل من تقليده الاصوات الطبيعية وتقسيمها الى مقاطع وعمله منها الكلمات للتعبير عن حاجاته . تأثر وبلغ منه التأثر كل مبلغ فعبر عن ذلك الجمال بتعبيرات خشنة لطفها بطريقة اتخذها بين الكلام والغناء دعوناها شعراً

وقد اختار هذه الطريقة منقاداً بغريزته لانه وجدها فضلاً عن لطف اسلوبها اسهل

لاستظهارها غيباً — والاستظهار يسهل اذا كان الكلام مقفى موزوناً كما يظهر ذلك في اشعار العامة وامثالهم واقوالهم المأثورة

وقد وجدنا الشعر يأتي على مقاطع موزونة فحسبنا ذلك ضرورياً له . ولكن الشاعر الاول استعمله ليلطف من خشونته وخشونة لفظه و يسهل حفظه واستظهاره . قاله وهو لا يميز بين الشعر والموسيقى بل كانا عنده كالشيء الواحد . و يظهر ذلك جلياً في بداءة الدراما عند اليونان حيث كانوا يتغنون به و يظهر ايضاً في الشعر الموسيقي المدعو « ليريك » حيث كان يصحب تلاوته قرع الطبل او ضرب الاقدام على الارض عند كل نبرة

وذلك الشعر على ما به من خشونة التعبير وسذاجة الالفاظ جاء مطابقاً للحقيقة خالياً من التصنع بعيداً عن التقليد فاعجب الذين جاؤوا بعدئذ وزعموا ان حسنه ناشئ عن الوزن وان الوزن ضروريٌّ له . ثم سنّوا للاوزان شرائع دعوها ابحراً وقالوا ان الشعر لا يخرج عن تلك الاوزان وما خرج لا يحسب شعراً بل نثراً

ثم ارتقى فن الادب فتفنن الانسان بطرق الوزن وغيّر عدد المقاطع ولكنه لم يخرج نفسه من التقيد بالوزن دائماً و بالقافية احياناً — كما يظهر في شعر العرب والذين اخذوا عنهم . والقافية ضرب من الموسيقى اذ يشابه الصوت الذي يأتي آخر البيت الصوت الذي قبله

ورغم ذلك التقييد ظهر بين القدماء نوابغ أبدعوا وتوصلوا الى أعلى ما يمكن لفكر بشري ان يصل اليه — فكانوا جبابرة عظاماً في افكارهم وتصوراتهم وتعبيراتهم — تقيدوا بالوزن ولكنهم استعبدوه فعاد القيد لهم حلية يتحلون بها . وظهر من اولئك النوابغ الشعراء الاولون في كل امة ولسان — فمنهم هوميروس صاحب الالياذة عند اليونان وفيرجيل وهوراس عند اللاتين وراسين وموليير عند الافرنسيس وشكسبير وملتون عند الانكليز ودانتي عند الايطاليان وسرفانتز عند الاسبان واصحاب المعلقات عند العرب وغيرهم

غير ان جبابرة العقول مثل جبابرة الاجسام لا يوجدون في كل آن . والذين جاؤوا بعد اولئك النوابغ لم يستطيعوا ادراك مرتبتهم بل تأخروا عنهم درجات واصبح همهم الكلام وتنسيقه والعبارات وتزيينها بقطع النظر عن المعاني وصار المعنى الواحد عندهم يتكيف بهيئات مختلفة كما يشهد بذلك ابن خلدون حيث يقول في مقدمته « ان الشعر هو في الالفاظ لا في المعاني » وان الكلام انما يحسن او يسوء بحسب الصورة التي يأتي بها . وأورد لذلك شاهداً ماء البحر فقال انه يغترف باواني الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف والماء واحد في نفسه وتختلف الجودة في الاواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف

الماء .... واصبح الشعر بين اولئك المستشعرين «كلاماً موزوناً» خالياً مما يمكننا ان ندعوه شعراً . والشعر هو غير الكلام وانواع المجاز هو ما وراء الكلام . هو ما يحرك العواطف و يسلط العقل على القلب — هو ترديد نغمات صادرة عن اوتار القلب كما حركتها يد القدر هو الحقيقة اللابسة اثواب الكناية وانواع المجاز والكلام مطلقاً . هو العقل البشري في اسمى مظاهره . هو اقتراب الانسان من الله — هو ادراك النابغة ذلك السر وتصوير كل ذلك بصور تتناسب في الجمال

وقولنا هذا لا يوجب على كل شاعر ان يكون نابغة فان الناس كلهم شعراء ان ادركوا ولو قليلاً من ذلك الجمال وانما النابغة يفوقهم بالتعبير واختيار الصور . و يرى فوق ما يرون و يعبر عن افكارهم بما هم لا يعرفون كيف عنه يعبرون

وقد قلنا قبلاً ان الشعر والموسيقى كانا عند الشاعر الاول شيئاً واحداً . ثم ترقى الانسان ففصلها الى فنين مختلفين . ابقى شيئاً من الموسيقى في الشعر وهو الوزن والقافية وابقى شيئاً من الشعر في الموسيقى وهو الكلام او الغناء . ثم احسَّ بتلك القيود فاخذ يتركها شيئاً فشيئاً ويفصل الواحد عن الآخر بالتدريج . ففي الشعر اخذ المتاخرون في اغفال الوزن والقافية فنتج ما ندعوه الشعر المنثور

والشعر المنثور ليس ابن اليوم بل هو يرجع قرناً او قرنين قبل الآن — فهذا لامارتين وهو من اشعر شعراء الفرنسيس كتب كثيراً في المنظوم وابدع وكتب ايضاً كتابته النثرية وهي وان لم تكن شعرية تماماً الا انها خطوة الى الامام نحو الشعر النثري — ومثله شاتوبريان كاتب افرنسي آخر نبغ في اوائل القرن التاسع عشر وجان جاك روسو — وقام واشنطون ارفنغ بين الاميركان فكتب كتابه «الشذرات» وهو على نسق كتابة شاتوبريان . وغير هؤلاء من الكتاب والمؤلفين . و بقي الناس بين مستحسن لهذه الطريقة — طريقة تقدم الشعر نحو النثر — و بين مستاء منها الى ان ظهر هيجو . فابدع بالشعر المنظوم وغير في اوزانه وتفنن بالتقفية واتقنها حتى عده بعضهم اعظم شعراء قومه الا انه في آخر ايامه عاد فعدل عن ذلك الى الشعر النثري لانه وجد بعد الاختبار الطويل ان الوزن على وسعه في اللغات الاوربية يعيق الشاعر عن بسط افكاره كلها و يؤخره عن الوصول لغايته و يربطه بهيئة التعبير فلا يعود يمكنه اطلاق الفكر الذي يتطلبه الجمال والشعر .

على ان فصل الشعر والموسيقى لفنين مختلفين وفصل الشعر عن الوزن والقافية وردّ هذين الاخيرين للاصل المختصين به انما هو تقدم واضح يتبع الشريعة العامة شريعة ارتقاء

الانواع بواسطة التفرع والاختصاص

خذ لذلك مثلاً الاسماك واجناس الضفادع المعروفة بالامفيبيا · فان هذين النوعين يرجعان الى اصل واحد أحط منهما كليهما يعرف عند علماء الحيوان باسم « جانود » — Ganoid — فالجانود له خاصتان خاصة الاسماك وخاصة الضفادع لا بل الاثنان يجتمعان به ويصير حيواناً واحداً · فعند ترقيه انقسم الجانود الى حيوانين مختلفين تمام الاختلاف هما كما قلنا الاسماك والامفيبيا · وهذه الشريعة عامة كل شيء وتراها ظاهرة ايضاً في العلوم والفنون · فالحساب والعلوم الطبيعية مثلاً بقيت قروناً برمتها تدرس مع الفلسفة حتى اذا ارتقت العقول فصلت بين هذه العلوم واخذت تدرس كل بمفرده فظهرت اثار الارتقاء بها

ونرى هذه الشريعة ايضاً في الشعر والموسيقى فان لهما غاية واحدة هي التعبير عن الجمال · واصل واحد هو التأثر الذي يحصل في المراكز الدماغية · فانه عندما تعرض الصور الجميلة على العين والاذن او غيرهما من الحواس ينتقل ذلك الشعور على الاعصاب الى المراكز الدماغية ومن هناك ينتقل تأثيرها فيظهر خفيفاً او شديداً حسب تلك الصور · والتأثر اذا اشتد احدث اهتزازاً في الصوت ثم يشتد فيظهر تأثيره بالجسم كله كما ترى ذلك في حالة الغضب الشديد او الخوف او الاعجاب · وفضلاً عن ذلك كله نرى ان الموسيقى والشعر لهما ذات الواسطة للتعبير عن الشعور هو ذلك الصوت · الا انه عند ترقي التعبير نشأ فرعان مختلفان تمام الاختلاف احدهما الاصوات مطلقاً والاخر الكلام · والشعر النثري هو تتمة ذلك الفصل بين الموسيقى والكلام

ورب معترض يقول اذا فصلنا الشعر عن الوزن والقافية فما الفارق بينه وبين النثر والجواب ان الفروق تبقى كما هي · فالشعر كما بينا قائم بالافكار التي تعبر عن الجمال واستعمال الصور المناسبة لذلك الجمال من مجاز وتشبيه · وهو قائم بتهييج القريحة لدرجة يرى بها الشاعر التناسب بين الاشياء واضحاً جلياً فيترك الوصل والعلاقات البسيطة في الكلام فيصبح كلامه كثير الدلالة وان قلّ · وهو في كل مظاهره يضرب على اوتار القلب ويميل نحو النفس البشرية · والناثر بخلاف ذلك على خطّ مستقيم · فهو وان طلب الجمال وتهييج لا يزال يرمي نحو العقل ويتحدى المنطق اراد ام لم يرد

ولا يجب ان يؤخذ من كلامنا هذا اننا نحرم استعمال الموسيقى (الوزن والقافية) في التعبير عن المعاني الشعرية للشعر فقد تفعل المطترقان ما لا تفعله المطرقة الواحدة ·

ولكن المطرقة الواحدة قد تاتي بنتيجة احسن مما تاتيه المطرقتان اذا كانت بيدٍ تحسن استعمالها . وسوف تأتي تلك اليد وسوف يقوم جبابرة في الشعر المنثور فيبدعون كما ابدع نوابغ الشعراء قديماً . فان العقول قد استيقظت لهذه الحقائق واخذ الفكر يبحث . والفكر البشري كما قال لامارتين هو كالقدر يغيرُ الاشياء ويكيف صورها على هيئته — والله يهدي من يشاء

(بيروت) توفيق الياس الجليل

باب السؤال والاقتراح

استحضار الارواح

الاسكندرية . سليم افندي سعيد

قضيت هذا الصيف في اوربا ومن المدائن التي زرتها مدينة باريز جئتها لتمتع بما حوته من المشاهد الجميلة في الشوارع وعلى المراسح . ولم يدهشني شيء مما شاهدتهُ فيها كما ادهشني رجل يزعمون انه يستحضر الارواح لمن شاء وانا لا اصدق اقتدار البشر على ذلك ولكن بعض الاصدقاء الحَّ عليَّ فصحبته الى ملعب تستحضر فيه الارواح . ومع ما سبق الى ذهني من تكذيب تلك الدعوى فقد خرجت من المكان وانا مضعضع من الدهشة والاستغراب لاني شاهدت روح والدي شهادة عين . وكنت قد انكرت على صاحبي استحضار الارواح وقلت انها شعوذة فقال جربه بنفسك فطلبت اليهِ ان يريني روح والدي المتوفى منذ عشرة اعوام فسألني عن مكان وفاته وادخلني غرفة مظلمة واراني شبحاً كأنهُ وجد من العدم لان الغرفة كانت خالية فاقشعر بدني وخلت والدي بنفسه نهض من ضريحه وقد التف برداء ابيض وعلى وجهه شحوب كما رأيتـهُ في اواخر مرضه . فخرجت من القاعة لا اقول مقتنعاً بل مستغرباً لاني لا ازال انكر استطاعة البشر استحضار الارواح . وقد عولت من ذلك الحين ان استفتي الهلال لعله يوضح لنا الاساليب التي يستولي بها اولئك المشعوذون

الشعر المنثور

Les Vers blancs.

ويسمى الشعر الحر او المطلق ايضا ، وهذا النوع من الشعر لايشترط فيه ان يأتي من وزن واحد وقافية واحدة، بل ان يأتي من مختلف الاوزان ، أما الذي يشترط فيه فهو صوغ الجمل من الالفاظ تلك الالفاظ التي يأتلف بعضها الى بعض في الاوزان الشعرية حتى تكون الجملة منسجمة فتبرز الحقائق مصورة في قوالب شعرية، وبعبارة اخرى لايكتفى بجمال النغمات الشعرية فقط بل بكمال جماله وروعة حسنه بوجود الفلسفة العالية وحقائق الحياة فيه فيثير العواطف الشريفة من رقادها لتتناول الفضيلة باسهل متناول فهو لايقل تأثيرا عن قسيمه الشعر المنظوم . ويجب ان تراعى فيه فواصل الجمل ـ صغرت تلك الجمل او كبرت اي ان تكون الجملة مستقلة في رسم الخط . ويستحسن فيه ربط الجمل بان يؤتى بعد كل جملة او جملتين او ثلاث ـ حسبما يطلبه المقام ـ بجملة صغيرة متكررة لتجلب الاذهان فتكون بمثابة البيت الاخير في بعض الموشحات .

هل الشرقيون اسبق من الغربيين فيه

لو رجعنا الى تاريخه لوجدناه منتشرا بين الامم الشرقية قبل ان يتفشى بين الامم الغربية نخص بالذكر منهم العبرانيين فان ادبهم قد امتلأ منه حتى انه من كثرة تعاطيهم اياه اتتنا كتب الدين متضمنة شطرا كبيرا منه . ولو حفظ لنا تاريخ الادب العبري كما كان مفصلا لرأينا الشعر المنثور قد ملأ اسفارا ضخمة ولم تذهب اشعار بقية شعرائهم كاضراب داود وآساف وسليمان وارميا فان الذي وصلنا من هذا الشعر المنثور اتصل الينا بواسطة كتب الدين كسفر المزامير وسفر الجامعة وسفر نشيد الانشاد وسفر اشعيا وسفر ارميا وسفر مراثيه وغيرها من اسفار التوراة فالذي يقرأها يحكم في الحال ـ على رغم تشويش الترجمة التي لم تفرغ في قوالب كما يرام ـ انها شعر منثور ويعترف بالروح الشعري الطافح المترقرق في ديباجتها ، وانا لو حذفنا من سفر نشيد

الانشاد او سفر الجامعة بعض الجمل وابدلنا ببعض الكلمات كلمات توافق روح عصرنا هذا ووقعناها باسم احد ادبائنا ما استبعد ان يقال انها لهذا الاديب صاحب التوقيع .

ومن يرى اسلوب سفر نشيد الانشاد وتوقيع نغماته يحكم بلا تردد ان ما يأتيه ادباء عصرنا (كجبران) و (مفرج) و (مي) وغيرهم منسوج على منواله ومفرغ في قوالبه ومضروب على غراره .

ورد في قاموس الكتاب المقدس في مادة شعر : « ولا تعتبر القوافي في الاشعار العبرانية ولم تنقسم الى اوزان كالشعر العربي (المنظوم) ومع انها قد نظمت احيانا على الحروف الابجدية لم يكن في شطري ابياتها عدد مرتب من التهجئات وانما نظمت على مقابلة الافكار » الخ .

الاوربيون اقتبسوه من الشرقيين

لما تمكنت النصرانية في القرون الوسطى من اوربة وخمد صوت الفلسفة اليونانية وارتفع صوت الديانة النصرانية ادخلت بالطبع هذه الطريقة الشعرية الاسرائيلية في كلام الدين بل جعلت جزءا من الدين اذ لا تتم الطقوس النصرانية على وجهها المناسب ما لم ترتل هذه الاشعار كمزامير داود في المجامع والهياكل .

ولا يعقل ان هناك متنصرا ما لم يتل هذه الاسفار . فتذوق الاوربيون هذا الشعر المنثور العبري من هذه الاسفار بلذاذة فنشأ روح الشعر المنثور في بلاد الغرب .

ولما اتت القرون الحديثة باصلاحها وجد الروح الشعري الشرقي مأوى اطنابه في الادب الاوربي . فتحور وتهذب عندهم من باب الضرورة وتصرف اولئك الناس فيه لشؤون شتى في الحياة الاجتماعية والادبية ترى ذلك ظاهرا في اسلوب شعرائهم وهاك مثلا كتاب (بلاغة الغرب) الذي يضم بين دفتيه طائفة من اثار شعرائهم (كفيكتور هوغو) و (لا مارتين) و (بيير كورنيي) وغيرهم وما تنشره المجلات العربية لشعرائهم .

وجوده عند العرب

وقد وجد عند العرب وتراه في مجاميع الادب داخلا في زمرة الكلام المنثور

كنثر بعض عرب الجاهلية وفي القرآن الكريم كثير منه فهاك مثلا (سورة الدهر) و(سورة المرسلات) واقرأهما تر انه ينطبق عليهما كل الانطباق واغلب الايات القرآنية اعتبرها العرب شعرا بدليل ماحكاه القرآن عنهم من قولهم في النبي - صلعم - والقران « انه قول شاعر » مع انهم يرونه غير موحد في الوزن ولا مقفى ومع ذلك اعتبروه شعرا فترى انه وان كان غير منظوم فانهم اعتبروه شعرا فهو اذن شعر منثور .

وقد ورد منه شيء كثير عند المولدين كنثر ابي الطيب المتنبي في اوائل ادعائه بالنبوة ونثر المعري في « الايك والغصون » و « ملقى السبيل » وغيره حتى لو تطرفنا في البحث لوجدنا « الحل » والنثر قبل « العقد » الذي هو نوع من فنون البديع وهو شعر منثور .

وفي القرن الرابع عشر للميلاد اي وقت جمود الادب العربي وجد شيء منه مثل « بند » ابن الخلفة وقد عارض تلك القصيدة النثرية ادباء عصره .

الشعر المنثور عندنا في العصر الحاضر

لقد ترك الشرقيون فالاسرائيليون غادروه وغادروا عالم الادب كله لينصرفوا الى عالم التجارة والكسب وذلك بعد موت الروح القومي منهم فضل كل فرد منهم ولم يبق فيه شيء يهمه سوى أمر شخصه وشأن حياته القائم بها .

واما العرب فلم يكثروا منه ولم يستخدموه في عالم الادب الالكونه نثرا فاكتفوا عنه بقسيمه الشعر المنظوم فكان ذلك منهم اغفالا مع وجود نماذج عالية عندهم واعتراف المتقدمين به كما سبق بيانه .

ولما سرى روح الاصلاح والنهوض في الامة العربية في العصر الحديث وادخلت المدنية والعلوم والآداب العصرية الغربية فيها دخل معها في جملة ما دخلها من انواع الاداب .

واول من تعاطاه الريحاني فانهال ادباء مصر على اتخاذه وهكذا ردت بضاعتنا الينا .

الشطرة　　　　رشيد الشعرباف

13 me Année No. 635

الرسالة

مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Litteraire
Scientifique et Artistique

Lundi - 3 - 9 - 1945

بدل الاشتراك عن سنة
مـ
٨٠ فى مصر والسودان
١٥٠ فى سائر الممالك الأخرى
ثمن العدد ٢٠ مليا

الاعلانات
يتفق عليها مع الإدارة

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الادارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العـــدد ٦٣٥ « القاهرة فى يوم الإثنين ٢٦ رمضان سنة ١٣٦٤ — ٣ سبتمبر سنة ١٩٤٥ » السنة الثالثة عشرة

الشعر والقصـــــة

للأستاذ عباس محمود العقاد

حين يقول القائل إن الذهب أنفس من الحديد يقرر شيئاً واحداً ، وهو أن الحديد لا يدرك ثمن الذهب فى سوق البيع والشراء ، ولكنه لا يقرر إلغاء الحديد ولا استخدام الذهب فى المصانع والبيوت بديلا منه ، ولا يعنى أن الذهب يغنى عن الحديد أو عن غيره من المعادن فى غرض من أغراضه

كل ما يقرره شيء واحد وهو أن سعر الذهب أغلى من سعر الحديد ، ولا لوم عليه فى ذلك ، وإن قيل له إن الحديد أنفع وأشيع من معادن الزينة والتجميل

ونحن قد فضلنا الشعر على القصة فى سياق الكلام عليهما من كتاب « فى بيتى » ، فكل ما قلناه إذن هو أن الشعر أنفس من القصة ، وأن محصول خمسين صفحة من الشعر الرفيع أوفر من محصول هذه الصفحات من القصة الرفيعة

فلا يقال لنا جواباً على ذلك إن القصة لازمة ، وإن الشعر لا يغنى عن القصة ، وإن التطويل والتمهيد ضرورتان من ضرورات الشرح الذى لا حيلة فيه للرواة والقصاصين

ويستطيع الأديب الأستاذ محمد قطب أن يقرر كما قرر فى (الرسالة) : « أن القصة دراسة نفسية لا غنى عنها فى فهم سرائر النفوس ، وليس الشعر أو النقد أو البيان المنثور يغنى عنها ، لأنها فى ذاتها أحد العناصر التى يحتاج إليها قارئ الحياة »

يستطيع الأديب هذا كما يستطيع أن يقول : « إن الحديد معدن نافع لا غنى عنه فى تركيب الآلات وبناء البيوت ، وليس الذهب أو الفضة أو الجوهر النفيس على اختلاف يغنى عنها ، لأنه فى ذاته أحد المعادن التى يحتاج إليها فى الحرب والسلم وفى الصناعة والتجارة »

ولكنه بعد كل هذا يذهب إلى السوق ليشترى الحديد ، فلا يبذل فيه ثمن الذهب والفضة ، ولا ينكر على التاجر أن يزن له درهماً من النقد برطل من الحديد المفيد

وقد قلنا فى كتاب « فى بيتى » إن القصاص قد يرجح الشاعر فى الملكة الذهنية والقريحة الفنية ، ولكننا لا نفضل القصة على الشعر من أجل ذلك كما لا نفضل الجميز على التفاح ، لأن الأرض التى أثمرت الجميز كانت فى حالة من الحالات أخصب وأجود من الأرض التى أثمرت التفاح

وينفعنا مثل الجماد هنا كما ينفعنا مثل النبات ، فإن تاجر الحديد قد يكون أغنى وأقدر من تاجر الذهب ، وقد يكون المنجم الذهبى أقل ربحاً ومحصولا من المنجم الحديدى فى حالة من الحالات ، ولكن تقويم المعدنين لا يتوقف على تقويم التاجرين

أو المنجمين ، لأنهما لا يرجعان إلى نوع واحد من التقدير والحساب

ويقول الأستاذ محمد قطب : « قرأت سارة وقرأت في الديوان ما يقابلها من شعر ، وهو شعر جيد رفيع ، ولكنني لا أستطيع مع ذلك أن أقول إنني استغنيت به عن قراءة سارة ، أو إن سارة ليس فيها جديد مفيد من الدراسات النفسية العميقة ... »

فالذي نقوله إن الأستاذ غير مطالب بأن يقول هذا في باب الموازنة بين الروايات والقصائد ، لأن موافقته على رأينا في الشعر والقصة لا تقتضيه أن يمحو القصة وأن يثبت الشعر وحده ، وإنما يبقيهما ويبقى معهما الترجيح بينهما ، ويقدم الشعر على القصة في هذا الترجيح

ولا حاجة به إلى جهد طويل للتسليم بفضل الشعر على القصة في هذه الموازنة ، لأنه ينتهي إلى هذه النتيجة إذا سأل نفسه : أيهما أوفر محصولا من الشعور والثروة النفسية ؟ ألف صفحة من الشعر المنتقى ، أو ألف صفحة من الرواية المنتقاة ؟

أما أنا فجوابي على ذلك جزماً وتوكيداً أن صفحات الشعر أوفر وأغنى ، وأن معدن الشعر من أجل ذلك أنفس وأغلى من معدن الرواية

فإذا كان هذا رأيه فقد اتفقنا

وإذا لم يكن رأيه ورأيي متفقين في ذلك ، فهـذا هو الجمل وهذا هو الجمال كما يقولون في أمثالنا الوطنية : هات ألف صفحة من رواية أو عدة روايات ، وخذ ألف صفحة من الشعر الرفيع ، وارجع إلى حكم القراء فيما شعروا به بعد قراءة القصائد وقراءة الحكايات ، أو قدر ما يشعرون به على سبيل الظن والتخمين ، واحتفظ برأيك بعد ذلك كما تشاء

إنني لم أكتب ما كتبته عن القصة لأبطلها وأحرم الكتابة فيها ، أو لأنني أنها عمل قيم يحسب للأديب إذا أجاد فيه

ولكنني كتبته لأقول « أولا » إنني أستزيد من دواوين الشعر ، ولا أستزيد من القصص في الكتب التي أقتنيها . وأقول « ثانياً » إن القصة ليست بالعمل الوحيد الذي يحسب للأديب ، وإنها ليست بأفضل الثمرات التي تثمرها القريحة الفنية ، وإن اتخاذها معرضاً للتحليل النفسي أو للاصلاح الاجتماعي لا يفرضها ضربة لازب على كل كاتب ، ولا يكون قصارى القـول فيه إلا كقصارى القول في الذهب والحديد : الحديد نافع في المصانع والبيوت ، ولكنه لا يشترى بثمن الذهب في سوق من الأسواق

* * *

وكتب العالم الفاضل الأستاذ على العماري المدرس بالأزهر يعقب على القياسين اللذين ذكرتهما في الكتاب للمفاضلة بين الشعر والقصة ، وهما « أولا » أن القصة كثيرة الأداة قليلة المحصول ، و « ثانياً » أن الطبقة التي تروج بينها القصة لا ترتقي في الثقافة والذوق والتمييز مرتقى الطبقة التي تفهم الشعر وتشعر بمعانيه

وقد قال الأستاذ : « فالمقياس الأول تحدث عنه علماء البلاغة والنقد فكانوا يرون أن خير الكلام وأبلغه ما جمع المعنى الكثير في اللفظ القليل ، وهذا القياس — وإن صلح للمفاضلة بين عبارة وعبارة ، أو بين بيتين من الشعر ، أو قطعتين من النثر في موضوع واحد ، فإنه لا يصلح للمفاضلة بين القصة والشعر . وذلك أن فائدة القصة ليست مقصورة على الغرض الأساسي الذي وضعت من أجله ، ولم تكن خمسون صفحة في قصة ما ولو بلغت الطبقة الدنيا في القصص تمهيداً لفائدة تقال في سطر أو أسطر ، ولكن هناك التصوير الرائع والوصف الدقيق لحركات الأحياء ونوازع النفوس»

والذي نقوله للأستاذ الفاضل إن الموازنة بين الشعر والقصة لا تكون إلا بذلك الميزان الذي قال إنه لا يصلح للمفاضلة بينهما .

لأنك إذا قلت إن هذه القصيدة أبلغ من تلك لجمعها المعنى الكثير في اللفظ القليل ، فإنك لا تفاضل بين فنين أحدهما قاصر بطبيعته عن مرتبة الفن الآخر ، ولكنك تفاضل بين كلامين أحدهما فاضل في الفن نفسه والآخر مفضول فيه

أما إذا قلت إن الشعر أفضل من القصة ، لأن الشعر من شأنه أن يجمع المعنى الكثير في اللفظ القليل ، فتلك هي المفاضلة بين طبيعة الشعر وطبيعة القصة ، وإن بلغت في بابها غاية الإتقان

ونرجع إلى التمثيل بالذهب والحديد فنقول : إن ترجيح ذهب على ذهب بخفة الوزن يدل على أن أحد الذهبين ذهب ناقص وأن الذهب الآخر ذهب كامل ، ولا يفيدنا شيئاً في الموازنة بين هذا المعدن وغيره من المعادن

ولكننا إذا قلنا إن قليل الذهب أغلى من كثير الحديد ، فلا يلزم من ذلك أن الحديد ناقص فى صفاته المعدنية ، لأنه قد يكون فى بابه على غاية من الجودة والمتانة ، وإنما يلزم منه أن معدن الذهب أغلى من معدن الحديد

وهذا بعينه الذى قصدنا إليه حين قلنا إن قليل الشعر يحتوى من الثروة الشعورية ما ليست تحتويه الصفحات المطولات من الروايات ، فإن احتياج القصة إلى التطويل لبلوغ أثر الشعر الموجز هو وحده الذى يبين لنا أن قنطاراً من القصة يساوى درهماً من الشعر ، وإن القصة فى معدنها دون الشعر فى معدنه ، لأن النفاسة هى أن يساوى الشىء القليل ما يساويه الشىء الكثير

أيقول الأستاذ إن خمسين صفحة من القصة لازمة للتصوير والحوار الذى يتحقق به سياق القصة ؟

حسن . فهذا اللزوم نفسه هو الذى ينزل بها دون منزلة الشعر فى متعة الذهن والخيال ، لأن الشعر بغير حوار وبغير تمهيد من أمثال تلك التمهيدات القصصية يعطينا فى خمسين صفحة أضعاف ما نعطاه فى تلك الصفحات ، بل هى لا تعطينا فى القصة شيئاً إلا إذا وصلت بعد التمهيد والحوار إلى مادة الشعر فى لبابها : وهى التصوير والخيال

وقال الأستاذ عن المقياس الثانى : « أما المقياس الثانى فأحسبه ليس كذلك فاصلا ، فالطبقات الدنيا فى الثقافة أو فى الأخلاق لا تروج عندها إلا أنواع خاصة من القصص ليست هى التى يفاضل بينها الكاتب وبين الشعر ، وكما يروج عندهم نوع من القصص رخيص كذلك يروج عندهم أنواع من الشعر رخيصة ، على أننا نجد أن ميل العامة ليس دائماً إلى القصص ، فهناك من الأمم ما يميل عامتها وخاصتها إلى الشعر ويروج عندهم ... »

ونقول نحن إن ميل بعض العامة إلى الشعر صحيح ، ولكن حين يكون الشعر قصة ، وحين يكون الشعر من قبيل ملاحم الهلالى والزير سالم . أما حين يكون الشعر وصفاً كوصف ابن الرومى أو البحترى ، وحكمة كحكمة أبى الطيب وأبى العلاء ، وفخراً كفخر الشريف وأبى فراس ، فالعامة لا تفضله على القصص التى تفهمها ، وإن أسفت غاية الإسفاف

ومما لا شك فيه أن عدد النسخ التى تصدر من ديوان المتنبى فى الطبعة الواحدة أقل من عدد النسخ التى تصدر من ألف ليلة وليلة ، أو من الروايات العصرية التى تتداولها الأيدى مرة فى كل شهر أو مرة فى كل أسبوع ، وهذا مع إقبال القراء على ديوان المتنبى لغرض غير لذة المطالعة ، وهو غرض الدرس أو المحاكاة ، ومهما يكن من طبقة القراء الذين يقبلون على تلك الدواوين وتلك الروايات ، فلا نزاع فى أن الروايات إنما تروج لأن تحصيل لذتها أسهل وأقرب من تحصيل لذة الدواوين ، وليس لارتفاعها عليها فى طبقة الفن وملكة التأليف

وقد يأكل الفقير اللحوم ويأكل الغنى البقول ، ولكننا لا نستطيع أن نقول من أجل ذلك إن البقول طعام الأغنياء ، وإن اللحوم طعام الفقراء

وكذلك قد يوجد من العامة من يقرأ الشعر حتى الرفيع منه ، كما يوجد من الخاصة من يقرأ القصة حتى الوضيع منها ، ولكننا لا نستطيع أن نقول من أجل ذلك إن الشعر هو قراءة الجهلاء ، وإن القصة هى قراءة المثقفين

عباس محمود العقاد

لبنان
الأديب
العدد رقم 7
1 يوليو 1953

الشعر والمجتمع

بقلم الآنسة نازك الملائكة

باتت الدعوة الى اجتماعية الشعر نبرة عصبية تطغى على الصحافة العربية طغياناً عاصفاً. فالقارىء يعثر على اصدائها في كل صحيفة يقرأها، ويسمعها تتكرر في محطات الاذاعة، وتتسلل الى احاديث الاندية والمجتمعات حتى باتت في عنفها تشبه تياراً جارفاً يريد ان يكتسح القيم كلها. ونحن لا نشك في سلامة نية هذه الدعوة، وصدق ايمانها بغايتها، ومن المؤكد انها لا تريد ضرّاً بالشعراء، فهي، على العكس، تؤمن بالشعر ايماناً متحمساً يجعلها تنتظر منه ان يحقق المعجزات في سبيل انقاذ هذه الامة التي تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها. على ان سلامة النية لا تملك ان تعصم من الاندفاع العاطفي الذي نلمس آثاره في هذه الدعوة، ولذلك بات على الشعر المعاصر ان يواجه الموقف ويتخذ ازاءه قراراً.

واول ما يؤخذ على هذه الدعوة التي تذهب الى ان الشعر يجب ان يكون « اجتماعياً »، انها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لا تحاول تحديدها من نحو قولهم «الابراج العاجية» و«المتهربون من الواقع» و « الادب الشعبي » و « الشعراء الذاتيّون». وقد أدّى تداول جماهير الكتّاب لهذه الالفاظ الى اضطراب شديد في مدلولاتها واكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتحرج من استعمالها محاولا صياغة تعابير جديدة تؤدي معانيها الفنية والنظرية . اما العاطفية التي يتصف بها كثير من المقالات التي تؤيد الدعوة، فهي تجعلها غالباً خلواً من الرصانة الفكرية التي تتّسم بها الدعوات الفنية والمذاهب الفلسفية.

ويبدو لنا ان الدعوة قد نسيت حتى الآن انها دعوة في مجال فني، فهي تتحدث عن كل شيء آخر غير الشعر، مع انها موجهة الى الشعراء. ومن المؤكد انها لم تقف بعد لتفكر في اسس نظرية تخطها وتضمن بها لاتباعها من ناشئي الشعراء ما يقيهم التخبط وهم ينظمون قصائدهم وفقها، ولم تتساءل بعد عن المدلول الشعري لهذه « الاجتماعية » التي تنادي بها: اهي منهج فني ينقي به الشاعر الناشىء العثرات الضخمة التي تنتظره في مسالك القصيدة الوعرة؟ اهي تخطيط يدله على هيكل القصيدة ويعينه على بنائه؟ اهو تحديد للموضوع؟ كل هذه اسئلة تستهين بها الدعوة فالجهة الشعرية من الشعر المعاصر هي آخر ما تهتم له، وكأنها دعوة في مجال اجتماعي منفصل انفصالا تاماً عن الشعر الذي تطبق عليه.

والدعوة بصورتها الحالية تحتمل نقداً شديداً من جهاتها كلها: فنياً وانسانياً ووطنياً وجمالياً... وابرز مواطن الضعف فيها انها كما قلنا لا ترتكز الى اسس فنية، شعرية، ولم يحاول كاتب واحد بعد ان يحددها من وجهتها النظرية. على ان في صيحاتها المتتابعة ما يمكن ان نعده اسساً مبهمة تريد تشييدها، وفي حدود هذه الاسس نريد ان ندرسها ونناقش موقفها من الشعر اجمالا.

اما من الوجهة الفنية، فيبدو لنا ان الدعوة حين تلح على ان الشعر يجب ان يكون اجتماعياً، انما تتناول « الموضوع » وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر، فهي لا تهتم بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية، وانما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها. وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية، فلعل الموضوع في نظر النقد الادبي اتفه مقومات الشعر واقلها استحقاقاً للدراسة المنفصلة، وذلك لان كل موضوع يصلح للشعر سواء دار حول مشكلة وطنية، او شجرة توت، او معركة سباب في شارع ضيق، فالمهم على كل هو اسلوب الشاعر في معالجة الموضوع، ولذلك نجد الموضوع عينه ميتاً او مغمى عليه عند شاعر، حياً ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان. ومن هذا يبدو ان الدعوة تلح على العنصر الوحيد الذي ليس شعرياً في القصيدة.

ولا تقتصر الدعوة على عزل الموضوع عن سائر عناصر الشعر، وتضخيم قيمته الفنية هذا التضخيم الذي لا يشفع له شيء، وانما تمضي في طغيانها الحسن النية، فتأبى الا ان تحدد مجال هذا الموضوع تحديداً صارماً. فكل شعور لا يتعلق بالوطنية في اضيق معانيها يفوز لديها بنعوت عاطفية جارفة لا يصد اندفاعها شيء. وهكذا نجدها لا تكتفي بهدم سائر معالم القصيدة، وانما تهدف ايضاً الى ان تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي ابقته وهو الموضوع. فهي تحمل سيفاً بتاراً وتقف مترصدة فما تكاد تعثر على انفعال خصب لجمال وردة، او حب ساذج، او

شعور بازمة نفسية يعانيها فرد انسان ، حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة. وقد قرأنا في الصحف العربية مقالات عجيبة في النقد تصفق لكل قصيدة اجتماعية حتى اذا كانت من وجهة نظر الفن والنقد لا تستأهل ان تسمى شعراً، ولو اراد النقد ان يتصدى لها لانهارت انهياراً فاجعاً. وهذا كله جناية الموضوع على الناقد.

واذا فحصنا الدعوة من الوجهة الاجتماعية وجدناها في صميمها تنزع الى ان تجرد الشعر من العواطف الانسانية. ذلك ان أشد سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه دون ان توضح مقصدها « المشاعر الذاتية » و « الهرب من الواقع » و « الانعزالية ». ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها الى ان تنكر ان يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعاً للشعر ، فهو ، لكي يستحق ان تدور حوله قصيدة ينبغي ان يكون عملاقاً بلا مشاعر : فلا يحب الازهار ، ولا يضيع وقته في مراقبة مغرب الشمس على حقول الحنطة ، ثم انه لا يتألم لهمومه الخاصة ، وهو يؤمن بان الاستماع الى الموسيقى في هذه الظروف العصيبة انما هو خيانة وطنية ، ونحو هذا... وليس اشد تناقضاً من هذا. فكأن الدعوة عندما ارادت ان تدعو الى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعاداً عجيباً، واسلمت نفسها الى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة.

وما هذا الواقع الذي تدعو اليه ؟ اليس هو حياة الناس ؟ الناس الذين لا يمر عليهم يوم دون ان يتألموا ويضحكوا لاسباب تخصهم فردياً، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحماسات ومشاكل نفسية وصداقات وافكار. واي لون من الشعر يستطيع ان يعبر عن هذه الحياة الواقعية الانسانية ؟ اهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات ام هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة ؟

ثم اننا حين نسلط الضوء على قولهم «انعزالي» نجدنا ازاء لفظ من تلك الالفاظ التي وسّع الاستعمال معناها او لعله ضيقه حتى فقد دقته . فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الادبي تنسى ان المجتمع انما يترك طابعه على الفرد اجباراً لا اختياراً بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسماً طاغياً لا يملك الفرد ان ينجو منه حتى اذا لاذ باشد انواع « الانعزال » . فحسب الانسان ان تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت كلها في مجتمع بعينه ، لكي يكون واحداً من افراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام . ومثل هذا الفرد لا بد ان يمثل المجتمع اراد ام لم يرد . وعلى هذا تصبح الاجتماعية سمة طبيعية لا تشبه الثوب الذي يستطيع المرء ان يخلعه متى شاء. انها شيء ينطبع في الدم والفكر والاعصاب . وهذا شيء يلوح ان الدعوة تغفل عنه عندما تتحدث في احتقار عن اولئك « الانعزاليين الذاتيين الذين لا يمثلون مجتمعهم ».

الا يدل هذا على ان الدعوة لا تستند الى الواقع وانما تشيد لنفسها دعائم من هواء في فراغ خيالي ؟ ذلك انها تغرم بالمجتمع فتحمل مصباحاً لتبحث عنه في ضوء النهار. وبدلا من ان تتذكر انه كيان معنوي لا وجود له الا على صورة افراد من الناس ، نجدها تجلس على كرسي مريح وتتخيل له صوراً مثالية منمقة، ثم تطلب الى الافراد ان « ينضغطوا » في اطارات هذه الصور . وهذا منطق معكوس. فما هذا المجتمع ؟ انه نحن ... انا وانت ايها القارىء وجيراننا واصدقاؤنا وبنو عمنا . وكلنا نمثله الشاذ منا والذكي والغبي والموهوب. ولكن دعاة الاجتماعية لا يصدقون هذا. فهم لا يدرسون بيئتنا مستدلين عليها بانتاج شعرائها وادبائها وانما يريدون ان يملوا عليهم ادباً يمثل البيئة، وهذا ألطف المتناقضات

وهذا الموقف الذي تقفه الدعوة يؤدي بها الى خسارة اجتماعية وادبية كبيرة ، فانصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب ان يكون عليه الكائن الاجتماعي النموذجي ، تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسياً . وهكذا نجدهم يملأون الصحف خطباً دون ان يحاولوا استخلاص المعنى الاجتماعي الذي يدل عليه اتجاه هؤلاء الشعراء . وهل من المعقول ان ينصرف جيل كامل من الشعراء الى اتجاه بعينه دون ان تكون هنالك اسباب بيئية وتاريخية موجبة ؟ ان الادب ليس تفاحة مسحورة تنبت في الهواء، وانما هو ثمرة على شجرة تتصل بتربة ويحيط بها مناخ ، وهذا هو المعنى الذي ينساه دعاة الواقعية الـ Pseudo-realism .

ولندرس الدعوة من وجهتها الوطنية . فماذا سنجد ؟ هنا ايضاً ستجبهنا أسس منهارة لا تستطيع ان تثبت للفحص طويلا . والحق ان العنصر الوطني قائم ، لو فكرنا ، على فهم للوطنية يضيق معناها تضييقاً شديداً . فالدعوة عندما تؤكد ان انصراف الشاعر المعاصر الى تصوير عواطفه الخاصة يدل على نقص في حسه الوطني ـ والدعوة تستعمل الفاظاً اعنف غالباً ـ انما تفترض ضمناً ثلاثة مضمونات غريبة تستوقف النظر ،

وسنحاول ان نناقشها هنا : اول هـذه المضمونات ان الدعوة تفصل فصلا قاطعاً بين دائرة «المواطن» الصالح ودائرة «الانسان» فلكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرهـا ينبغي له اولا ان يتخلص من انسانيته ، فلا يحب قوس قزح ، ولا ينفعل لمنظر الحصاد ، ولا تطربه اغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية ، ولا تمتعه مسرات الصداقة الساذجة ، وذكريات نزهة عائلية مرحة على رمال جزيرة . فكل هـذا اذا تغنى به الشاعر ، انما يثبت « سلبيته » في نظر الدعوة .

وما يمكن ان يقال في نقد هذ الرأي ان نسأل انصار الدعوة انفسهم ان كانوا في حياتهم اليومية لا يصرفون اكثر وقتهم في العواطف العائلية والحديث عن قضايا حياتهم الواقعية ، والتنكيت والجدل والغناء والغضب والمزاح والانفعال ؟ وما دمنا لا نستطيع ان نحكم على انسان يفعل هذا بنقص الحس الوطني ، فلماذا نعامل الشاعر معاملة اخرى ؟ وما دامت الحياة الانسانية لا تناقض الحياة الوطنية ، فليس غريباً ان نحكم على شاعر بنقص الحس الوطني لمجرد انصرافه الى تصوير الجانب الانساني من حياته التي يشاركه فيها الناس جميعاً ؟

واما ثاني المضمونات الغريبة التي تختفي خلف هذا الحكم الذي تسوقه الدعوة ، فهو ينتهي بنا الى الحكم بان « الوطنية » معنى مرادف للكفاح السياسي ، وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية الذي هو حب الوطن وحسب ، اما الكفاح السياسي فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين في كل امة . ويبدو ان الدعوة تتغافل عن حقيقة اخرى هامة هي ان الوظيفة الوطنية العظمى للملايين من المواطنين في كل بلد هي اعالة اسرهم وتحسين احوالهـم الاجتماعية وتهذيب ابنائهم وانصرافهم انصرافاً مخلصاً الى اعمالهم التي تؤهلهم لها امكانياتهم العقلية والجسمية ، فليس عملهم هذا باقل قداسة ومكانة من عمل السياسي المناضل والزعيم الموجه . وقد تكون الدعوة الى ان يترك الفرد العربي حياته الانسانية ويشتغل بالكفاح السياسي دعوة خطرة تسيء الى امتنا الفتية التي تحتاج احتياجاً شديداً الى ابناء مثقفين مدربين ينصرفون الى اعمالهم التي يحسنونها : الفلاح الى حقله ، والعامل الى آلته ، والمعلم الى تلاميذه ، والميكانيكي الى اجهزته ، والنحات الى تماثيله ، والشاعر الى قصائده . اما الكفاح السياسي فهو عمل اناس مختصين لهم من ثقافتهم ودراستهم وظروفهم ما يهيؤهم لهذا العمل المعقد .

امـا ثالث المضمونات ، فهو الحكم بان الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع ، وانما هو واسطة لغايات اخرى . وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا الانسانية بمعزل عن موضوعه . واول هذه القيم ان الفن شحذ لملكات معينة في الانسان لا يعقل ان الطبيعة كانت عابثة عندما اوجدتها . وثانيها ما يراه الفيلسوف الفرنسي «جان ماري كيو» من ان في الفنون كلها وسيلة لانفاق الفائض من الطاقة الانسانية الذي لا بد له ان ينفق ، فاذا قضى المجتمع على الفن ادى ذلك الى ان تختزن طاقة متفجرة في الذهن الانساني دون ان تجد منفذاً ، وهذا لا بد ان يؤدي الى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية وهو امر مضر بالحياة الانسانية .

وحتى اذا اردنا ان نعتبر الفن « لعباً » مجرداً كما يرى « كانت » و « سبنسر » وجدنا المذهب التجريبي القائل بالضرورة البايولوجية لكل لعب يقوم به الانسان ، فما يلوح لهواً خالصاً انما هو في الواقع حاجة انسانية متأصلة لا بد من إشباعها . وهذه هي الفائدة الانسانية للشعر وهي فائدة تجعل اهتمام الدعوة بالموضوع امراً لا داعي اليه ، فالشاعر يؤدي للمجتمع الانساني خدمة جسيمة حتى وهو « يلهو » بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يعبر عبر السماء .

واذا استشرنا انصار مذهب التطور وجدنا فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدمه من متعة جمـالية كالمتعة التي يجدها المرء في شقشقة العصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات والوان الصخور . فهذه اشياء لا تستغني عنها الانسانية ، لانها بما تقدم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمـالية عند الانسان وتساعده على النمو العاطفي . والواجب الاعظم للشاعر الوطني ان يرهف مشاعر مواطنيه ويصقل احاسيسهم الجمالية ويدفع بهم نحو مستقبل انساني ارفع واعمق .

وفي ختام هذا النقد العاجل لدعوة الاجتماعية ، نستطيع ان نقول ان الدعوة تتناسى تناسياً تاماً ان آداب الامم لا تستجيب للدعوات الخارجية ، وانما تنبع من تأثرها غير الواعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية وتنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور . ولم يرو التاريخ ان ادب امة من الامم قد غيّر اتجاهاته وفق دعوة عامدة نادت بها الصحافة . ومن اعجب العجب ان يقف الذين يزاولون النقد هذا الموقف الواعظ بدلا من ان يستخلصوا القيم

ـ البقية في صفحة ٧٦ ـ

برقيات أدبية

• وافق مجلس اليونسكو التنفيذي المنعقد في باريس على دعوة الحكومة المصرية لاستضافة المؤتمر الاقليمي الالزامي المجاني الذي يعقد في القاهرة خلال عام ١٩٥٤ وتشترك فيه دول الشرق الأوسط. وكانت اليونسكو قد طلبت الى حكومتي مصر والعراق ان يتفقا فيما بينهما على اختيار احداهما دولة مضيفة، فتمت الموافقة على ان ينعقد المؤتمر في مصر.

• يقوم الدكتور فيليب حتي رئيس الدائرة الشرقية بجامعة برنستون في امريكا بالتمهيد لعقد مؤتمر ثقافي للدراسات الاسلامية يعقد في جامعة برنستون في شهر سبتمبر القادم ويرأس هذا المؤتمر الاستاذ بيارد دودج رئيس الجامعة الأميركية السابق في بيروت وقد زار الدكتور حتي دول الشرقين الادنى والاقصى للاتصال بالحكومات الاسلامية لاختيار ممثلين عنها لحضور المؤتمر.

• بلغ في الشهر الماضي الدكتور فرانك بلاك سنته الخمسين في التعليم بجامعة جونس هوبكنز. واللغة العربية هي اللغة المفضلة لدى هذا العالم الذي يقول: «انني مفتون بعلم النحو». ويعلم الدكتور بلاك حاليا الى جانب اللغة العربية السريانية والارامية التي كتبت بها التوراة، والاشورية البابلية والعبرية، وقد علم السنسكريتية والاوغاريتية والحبشية والتاغالوغية وغيرها من اللغات الفيليبينية كما درس ايضا ٣٠ لغة اخرى قديمة وحديثة. ويقول الدكتور فرانك بلاك البالغ من العمر ٧٨ عاما وبعد أن قضى نصف قرن في التدريس: «لا اعتبر أي عيد ميلاد لي نهاية لعملي النشيط، فانني اتوقع ان استمر في العمل ما دمت قادرا على ذلك».

• احتفل الاتحاد السوفياتي بصحافته واذاعته وقد أذاعت الصحف بهذه المناسبة بيانا بجميع ما نشر في سنة ١٩٥٢ جاء فيه انه نشر خلال العام الماضي ٨٥١ مليون نسخة من الكتب مقابل ٣٤٣ مليون ونصف في سنة ١٩٥١ أي بزيادة ٦٠ ٪.

وقد نشر من كتاب ماركسية لينين ٨٦ مليون نسخة ومن آخر كتب ستالين «القضايا الاقتصادية في روسيا السوفياتية» ٢٨ مليون و٨٠٠ الف نسخة في ٢٢ لغة. ومن بين الكتب الواسعة الانتشار «برنامج المشروع الخماسي الثالث» فقد طبع منه ٩٦ مليون نسخة. وتحتل الكتب التكنيكية وكتب الرياضيات والاقتصاد مكانا مهما بين المنشورات فقد بلغ عدد ما نشر منها ٣٧ مليون ونصف مليون نسخة.

اما كتب الأدب والفنون الجميلة والسينما والمسرح فقد بلغت ١٢٥ مليون نسخة. ويبلغ عدد الصحف الدورية ٨٣٠٠ ويبلغ مجموع ما تطبعه ٤١ مليون و٧٠٠ الف نسخة ولا يرد ذكر للصحف اليومية في هذا الاحصاء. وتجمع الصحف على ان الاذاعة السوفياتية لم تبلغ غايتها بعد ولا يتمتع قسم كبير من السكان بفوائد هذا الاختراع.

• تحدث الرئيس ايزنهاور في كلية امريكية فهاجم اولئك الذين وصفهم «بمحرقة الكتب» وقد قصد بحديثه اولئك الذين يمنعون الكتب الروسية من الدخول الى مكاتبهم قبل فحصها ومعرفة مضمونها وقال ان الشيوعية لا يمكن محاربتها الا بمعرفتها لا بطمسها واخفائها.

والمعتقد ان الرئيس ايزنهاور قد اراد الرد على أحد أعضاء مجلس الشيوخ الذي انتقد نظارة المعارف الأمريكية لانها سمحت بادخال كتب شيوعية الى المكتبات العامة التابعة لها.

• قررت اللجنة التي تشكلت لتخليد ذكرى الأديب الساخر «برنارد شو» ان تنحل بعد أن فشلت في اقناع الهيئات الأدبية والفنية في المساهمة ماليا لتخليد ذكرى «شو». وكان برنارد شو قد اوصى قبل وفاته ان يرأس هذه اللجنة مستر كليمنت اتلي زعيم حزب العمال. ولكن اتلي يئس تماما من جدوى هذه اللجنة وذلك لأن جمهور الادباء لم يعد يطيق برنارد شو بعد وفاته.

ومن الطريف ان أديبا هنديا كتب يعلق على جهود هذه اللجنة وعلى موقف الانجليز من برنارد شو فقال: ان شو لم يكن سوى بهلوان اضحك العالم كله على نفسه وعلى العالم معا... لقد شغل الناس بنفسه حتى نسي الناس كل شيء. اما اليوم فقد شغل الناس بكل شيء ونسوا برنارد شو. لقد جاء دور التاريخ ليضحك من برنارد شو وينساه!

• ينعقد في بوخارست في الفترة الواقعة بين ٢ و١٦ أغسطس القادم المهرجان العالمي الرابع للشبيبة والطلبة من أجل السلم والصداقة حيث تقام مهرجانات ومسابقات ثقافية وفنية ومباريات رياضية وقد صدرت بهذه المناسبة في بوخارست جريدة باللغة العربية باسم «المهرجان» اصدرتها اللجنة التحضيرية للمهرجان

• نشرت صحيفة نيويورك تايمس احصاء خاصا للطلاب الأجانب الذين درسوا في هذه السنة بالجامعات والمعاهد العلمية في الولايات المتحدة وقد اتضح ان عدد الطلاب قد زاد في هذه السنة على أي سنة سابقة. ويوجد في المعاهد ٣٦٥١ طالبا من الشرق الأوسط

ـ بقية المنشور في صفحة ٥ ـ

التي يرتكز اليها شعرنا المعاصر الذي هو دائماً شعر اجتماعي انتجته تربتنا. وقد لا يخفى على الدعاة ان الموقف الوعظي ينطوي على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية في كل ادب وهي عناصر ضرورية مصاحبة للاصالة والابداع والاكتمال ومن دونها لا يكون الادب ادباً. فماذا سينتهي اليه الشعر العربي ان قدر لدعوة الاجتماعية ان تنجح؟ لا شك في انه سيصبح نمطاً واحداً مصطنعاً لا يملك الشاعر ان يحيد عنه، وفي هذا سيلقى الشعر مصيره.

واذا مات الشعر فكيف سيتاح له ان يكون عامل خير في حياتنا الوطنية؟ هذا هو المحذور الذي ينساه دعاة الاجتماعية في اندفاعهم العاطفي. وان اعظم ما نخشاه ان تؤدي بنا دعوتهم الى ان نخسر اصالة شعرنا دون ان ننجح في ان نفيد الوطن المسكين.

الا تصبح الدعوة الى اجتماعية الشعر بهذا دعوة هدم ساذجة ينبغي ان نجند قوانا الذهنية كلها في كبح اندفاعها ورد سذاجتها المستبدة عن الشعر العربي؟

بغداد

نازك الملائكة

لبنان
الآداب
العدد رقم 7
1 يوليو 1954

الشعر والموت

بقلم الآنسة نازك الملائكة

لعل كل متتبع للشعر المعاصر يتذكر تلك الهتافة المتحشرجة الخصبة التي أرسلها ابو القاسم الشابي وهو ينازع في ايام احتضاره الأخيرة :

جف سحر الحياة يا قلبي الباكي
فهيّا نجرّب الموت هيّا

فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذه من موقف تجاه الموت يخالف الموقف المعتاد للمحتضرين ، فهو بدلاً من ان يعرض استسلام الشاعر لهذا الفناء الذي لا بد منه ، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره في لهفة وشوق . ولفظة « نجرّب » عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة ، وذلك لأن التجربة فعالية إرادية يقوم بها الانسان واعياً ، وهي بهذا تختلف اختلافاً جوهرياً عن الموت الذي هو استسلام سالب لا مفرّ منه لعوامل الانحلال والسكون . فاذا كان ابو القاسم قد سمّى رحلته الى هذا العالم « تجربة » ، فهو إنما يضع ايدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت وبالتالي على موقفه من الحياة .

وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابي كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مغر ، وفي وسعنا ان نتثبت من هذا بمراجعة قصائده حيث نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع . ونموذج هذا قوله في قصيدة « تحت الغصون » :

فلمن كنت تنشدين ؟ فقالت : للضياء البنفسجي الحزين
للشباب السكران ، للأمل المعبود ، لليأس ، للأسى ، للمنون

فقد جمع في البيت الثاني الشباب والأمل واليأس والأسى و (الموت) في سياق واحد، هو سياق الفناء والسكر بالحياة الكاملة التي لا يتم جمالها في نظر الشابي إلا باجتماع الفرح والألم والحركة والسكون فيها . وهذا هو التفسير لما قد يلوح غريباً من ان الشاعر يجعل حبيبته تذكر الموت في اللحظة التي اكتملت فيها سعادتها ، ذلك انه كان يؤمن بان الحياة العميقة الكاملة لا تصل قمتها من الادراك والوعي حتى تندغم بالموت ، وتفهمه فهماً جمالياً خالصاً . وقد كان جزء من جمال حبيبته انها تشاركه هذا الايمان، كما كان الاعتقاد عينه هو الذي قوّى (بروميثيوس) على احتمال آلامه الجسمية الرهيبة ، ولذلك جعله الشاعر يرى في الموت « ذوباناً في فجر الجمال » .

ان مظاهر عشق الشابي للموت تنتشر عبر شعره ، ... هناك مثلاً هذه اللوحة الباذخة التي يرسمها لموته في قصيدة « النبيّ المجهول » :

ثم تحت الصنوبر الناضر الحلو تخطّ السيول حفرة رمسي
وتظل الطيور تلغو على قبري ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظل الفصول تمشي حوالّي كما كنّ في غضارة أمس

في هذه الابيات تخلو تجربة الموت من المرارة الرهيبة ، فالشابي يذكرها في هدوء حالم، وكأنها ستقوده الى عوالم خفيّة مسحورة يشتاق الى ان يجوبها . وهذا عين ما نستطيع استخلاصه من القصيدة المشهورة «الصباح الجديد» ، فالابيات الاخيرة فيها تذكرنا بحرارة الفرحة التي تنبثق في قلب غلام حالم يعبد البحر، وقد أتيح له اخيراً ان يبحر في سفينة شراعية بيضاء ذات صباح دافىء ربيعيّ الشمس .

هذا الموقع الذي يقفه شاعرنا من الموت يعيد الى الذاكرة موقف الشاعر الانكليزي العذب جون كيتس (John Keats) الذي يمكن ان نسميه شاعر الموت المفتون الاكبر . فهو يقول في احدى قصائده : « الشعر والمجد والجمال اشياء عميقة حقاً . ولكنّ الموت اعمق . الموت مكافأة الحياة الكبرى . » ويهتف في قصيدة مشهورة : « كنتُ نصف عاشق للموت المريح ، وناديته باسماء عذبة في اناشيد عديدة . » ثم يضيف بيتين : « الآنَ اكثرَ من اي وقت آخر ، يبدو لي ان من الخصوبة ان اموت . » ويدل كيتس على جنونه بالموت حتى دون ان يتحدث عنه مباشرة ويكفي ان نشير مثلاً الى قوله في احدى مطولاته : « كان هناك **موت حيّ** في كل انبجاسة من النغم ». ذلك انه يصف هنا الحياة بالموت دون ان يلوح له هذا متناقضاً على الاطلاق . والحق اننا نشعر ان الالفاظ « اموت . موت . ميّت . » كانت تسكر حسّ كيتس وتبدو له متفجرة بالجمال كما يلوح من هذه العبارات التي نقتطفها من قصائده :

« مولد ازهار غير منظورة ، وحياتها ، **وموتها في سكينة عميقة** » .

« قال هذا وخطا بخفة ، في لون من **المرح المملوء بالموت**»
« إنها تعيش مع الجمال ، **الجمال الذي يجب ان يموت** »

« الى بعض الأرواح المنفردة التي استطاعت ان تبعثر شبابها في الغناء وتموت » .

وثمة شاعر ثالث وقف الموقف عينه من الموت ، هو محمد الهمشري (ذلك الشاعر الموهوب الذي كان موته خسارة شعرية كبيرة رزىء بها الأدب العربي الحديث) . إن إحساس هذا الشاعر بالموت اكثر تميزاً منه عند الشابي مثلاً، حتى يكاد يقرب من كيتس ، وكأن أي حادث يرتبط باحساسه لا بد ان يذكره بالموت ، وهكذا نجد ان سعادته بالرجوع الى قريته في قصيدة « العودة » تعيد الى ذهنه ذكرى القمة العليا للحياة التي يبلغها الانسان بالموت :

أموت قرير العين فيك منعّما ... يخدرني نفح من المرج عاطر
ويلحفني هذا البنفسج ولتكن ... مسارحَ عينيّ الربى والمخاضر
وآخر ما أصغي اليه من الصدى ... خرير يفنى وهو في الموت سائر

ولعل هذه الأبيات تذكرنا باللوحة الجميلة التي رسمها ابو القاسم لقبره ، فهنا نجد العطر والبنفسج وخرير الماء وشاعراً يموت سكران بالجمال ، مخدراً بالعبير . هذه العذوبة التي يجدها الشاعر في تذكر ساعة الموت تعيد الى الذاكرة قول كيتس في إحدى رسائله الى صديقته «فاني» :«هناك أمران خصبا الجمال أحلم بهما : حبّكِ وساعة موتي . » والهمشري لا يقل عن كيتس تولهاً بالفناء، حتى انه كتب ملحمة كاملة سمّاها (شاطىء الأعراف) وتحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى . والقصيدة تكاد تكون أغنية حب موجهة الى الموت لا أثر فيها للحسرة ولا للذكرى ، وكأن الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته إن صح التعبير .

اما الشاعر الانكليزي روبرت بروك (Rupert Brooke) الذي مات قتيلاً في الحرب العظمى، فان حبه للموت لم يكن حبّ عشق كحب الشابي وكيتس والهمشري ، وإنما كان حب صداقة ، فكان خالياً من تلك الحدة الحسية التي لمسناها في شعر زملائه وسبب هذا في رأينا ان بروك لا يرى في الموت غرابة تجعله يبالغ في حبه فهو شيء اعتياديّ له ما للحياة من جمال وفيه ما فيها من إزعاج لا أكثر .

وقد ترك هذا الموقف اثره في شعر بروك الذي يتجه اتجاهاً يختلف عن اتجاهات الثلاثة الآخرين . فهو مثلاً يتحدث في احدى قصائده عن « شاعر » ميّت لقي حبيبته في جهنم ، فراحا يركضان عبر شوارع الجحيم سروراً باللقاء ... ثم اكتشف فجأة ان عينيها فارغتان ، وأحس مكان شفتيها القديمتين برودة ثلجية . وأدرك اخيراً انهما ميتان كلاهما . وفي هدوء تام يتخيل بروك في قصيدة اخرى موت حبيبته والطقوس الرومانية التي ستقيمها اسرتها عند دفنها . ولا بد لنا ان ننبه هنا الى ان هذا الموقف يخلو كليّاً من رغبة الأيذاء التي تدفع احياناً بإنسان مهجور الى ان يتخيل موت هاجره تشفّياً أو إغاظة ، فبروك يصف موت الفتاة لمجرد اللذة التي يجدها في وصف الحادث بصفته الانسانية . والموتُ عنده حدث اعتياديّ لا يستدعي الجنون ، وهذا أمر يجعل استعماله للانتقام والتشفي ضرباً من العبث المستحيل . وفي قصيدة ثالثة يتخيل بروك انه قد مات ، ولا يصحب تخيله هذا أي حزن ، وإنما مقصد القصيدة ان تصف رعشة مفاجئة تسري بين الزملاء الموتى ويدرك الشاعر منها ان حبيبته قد ماتت ووافت عالم العدم .

ألا يبدو من هذا كله ان الموت عند بروك يتجرد من فكرته المحزنة المخيفة تجرداً كاملاً فلا تبقى منه إلا الحقيقة العارية؟ وهذا يجعل موقفه منه مختلفاً عن الموقف المألوف بين الناس . فهؤلاء يجعلونه خاتمة، بينما يراه بروك في أكثر الاحيان بداية فنية لامكانيات متعددة . وهذا يعيد الى ذاكرتنا قصيدة كيتس الفذّة هايبيرون (Hyperion) وفيها نجد (ابولو) الاله الجديد لا يبلغ مرتبة الألوهة إلا بعد ان يموت (die into life) وبهذا يكون الموت خطوة نحو الحياة الكبرى .

★

بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الولع بالموت في شعر الهمشري والشابي وكيتس وبروك ... سنحاول ان نتساءل عن العلاقة الممكنة بين هذا الولع الغريب بالموت ، والوفاة المبكرة التي اردت الشعراء المذكورين وهم في غضارة الشباب قبل الثلاثين . وربما كان ممكناً ان يكمن بعض السر — في حالة كيتس والشابي — في مرض السلّ الذي ماتا به في سن السادسة والعشرين ، فالمعروف ان هذا داء عاطفيّ تصحبه اعراض من الحساسية والعذوبة وحدة الانفعال . غير ان الهمشري وبروك قد ماتا فجأة لاسباب عارضة ، فتوفي الاول في عملية جراحية بسيطة احسبها الزائدة الدودية، ومات الثاني قتيلاً خلال الحرب، وهذا يبعد ان يكون المرض هو السبب في حب الموت. فبماذا نعلل هذه الظاهرة الغريبة ؟ ولم كان هذا الحب الخصب للموت عند شعراء ماتوا في ريعان شبابهم ؟ اكان الغرام بالموت يتصل بالوفاة المبكرة عن طريق الايحاء على وجه ما ؟ ام كان نتيجة لادراك غامض للموت المبكر الذي ينتظر في زاوية من زوايا

المستقبل القريب ؟

لكي نصل الى اجوبة هذه الاسئلة ، سنلاحظ اولاً ان بين الشعراء الاربعة صفة مشتركة يملكونها جميعاً على شيء من التفاوت هي حدة الاحساس او القدرة على الانفعال العنيف . وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس ، ولعل هذا من حسن حظ الانسانية ، فالانفعال كما سنرى اسراف في الطاقة لا ترضاه الطبيعة . والحق ان الطبيعة تبغض الاسراف في الجهات كلها ، وتعمل جاهدة على رد الحياة البشرية الى الاعتدال الذي يضمن لها البقاء .

ومن السهل ان نمثل لهذا الاسراف في الانفعال بالاشارة الى قصيدة « العاشق الاكبر » (The Great Lover) لبروك ، وقد عدّ فيها الاشياء التي احبها حباً شديداً على كثرتها ، وسنعجب حين نجدها تشمل الصحون البيضاء والاكواب ، والغبار ، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق ، واقواس قُزَح ، ودخان الخشب المحترق ، وقطرات المطر المختبئة في الازهار الدافئة ، ونعومة الاغطية ، وخشونة الشفوف ، والغيوم ، والجمال اللاعاطفيّ الذي تملكه آلة ضخمة ، ورائحة الثياب القديمة ، والألم الجسمي وهو يتحول الى الهدوء ، والنوم ، والاماكن العالية ، وأشجار البلوط ، وأشياء أُخرى كثيرة غير هذه . وهي أشياء منحها الشاعر كثيراً من الانفعال الذي يختزنه سواه من الناس للأحداث الكبيرة في الحياة . فالانسان المتوسط يدرك في اعماقه ان هذا التبذير في الاحساس مضرّ بحياته ، ومن ثم يبتعد عنه ويحرص على الاقتصاد في العاطفة .

وفي حالة الهمشري تجبهنا الحدّة العاطفية في تلك الصلاة الملتهبة التي ارسلها الى « جتا الفاتنة » في عالمها اللامنظور ، وتلوح لنا في وضوح ونحن نقرأ قصيدته البديعة في « النارنجة الذابلة » . وكلا « جتا » و « النارنجة » رمالٌ منهارة لا يقيم عليها الانسان المتوسط الحكيم سعادته ، فالأولى وهمٌ مطلق والثانية مجرد نارنجة فانية .

وقد كانت انفعالية الشابي أكثر اتساعاً من انفعالية الهمشري حتى كادت العواطف تصبح عنده مرضاً ناهشاً ، فعاش الشاعر يلهث وأتعبه الشعر حتى قتله . ان الشعر قد كان هو السلّ الأكبر في حياة هذا الشاعر المشتعل ، ومن اجله عاش يتعذب بكل جمال يمر به ، وإن كان عذابه لذيذاً .

أما كيتس فنحن نحتاج الى ان نقف عنده وقفة أطول ، فقد كان الانفعال بالنسبة اليه هو الموضوع وهو غاية الحياة كلها.

وهذا يخالف الموقف الشائع الذي لا يرى في العواطف إلا عَرَضاً يصاحب الاحداث ويَستحسن الانسانُ المتوسط ان يتجنبه جهد الامكان . ويكفي ، لكي نشير الى المكانة العميقة التي يحتلها الانفعال من حياة كيتس ان نقتطف بيتين رائعين وردا في قصيدته انديميون (Endymion) قال : « أواه ، هل وُجد قط ذلك الانسان المنفرد الذي أحبّ ولم تقتله الموسيقى ؟ » ان المضمون الفكريّ الذي تنطوي عليه هذه الصرخة العاطفية الغنية بالمعاني هو ان اجتماع الانفراد والحب والموسيقى في حياة أي انسان كفيل بأن يثير انفعاله الى درجة قاتلة . غير ان كيتس كان يتحدث عن نفسه ، وقد كان يدرك في مرارة ان الموسيقى لم تقتل من الناس كثيرين غيره .

والحق ان كيتس قد كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها حتى بين الشعراء والفنانين الكبار ، وكأنه كان متجهاً بكيانه كله الى ان يحترق ليكون شاعراً عظيماً . ان الفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والاحساسات الحادة حتى يكاد القارىء المرهف المتذوق لا يقوى على ان يقرأ كثيراً من شعره في جلسة واحدة . وقد عالج كيتس قضية الانفعال في اساليب مختلفة في شعره ، على نطاق عام حيناً ، تفصيلي حيناً آخر . واول ما يلفت نظرنا ان شخصياته في القصائد القصصية كانت كلها شخصيات مرهفة شديدة الحسّاسية تذهب في القدرة على الانفعال المركز الى حدود بعيدة تكاد تصبح شاذة . وهكذا نجد ان (بورفيرو) و (مادلين) و (لاميا) و (ليسيوس) و (انديميون) و (سينثيا) و (ساترن) وغيرهم كانوا كلهم متوحشين في حبهم وكرههم وسخطهم ورضاهم ، وقلما كانوا يعرفون الوسط . انهم اناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم.

وهكذا نجد انديميون (Endymion) – في القصيدة الوحشية الجمال التي تحمل اسمه – يغرم بسينثيا (Cynthia) غراماً عاصفاً لا مثيل له ويترك قلبه نهبة لكل جمال يحيط به مهما صغر ، حتى يكاد يتعذب بحبه لاشياء مثل الفراشات وزنابق الماء وضربات قاطع الاخشاب في غابات (لاتموس) . اما قصيدة لاميا (Lamia) فهي تنتهي بمعانيها اللاشعورية المكتنزة الى ان التفكير يقضي على الحياة عندما يحاول ان يقتل العاطفة : لقد كانت (لاميا) أفعى تحولت الى فتاة جميلة بقدرة سحرية ، غير انها كانت مخلصة في حبها للطالب (ليسيوس) عاشق الشعر والفلسفة ، فبنت له قصراً مسحوراً جدرانه من الموسيقى . وفي يوم الزواج ، خلال دعوة صاخبة بالعطر والموسيقى والالوان ،

يتدخل (ابولونيوس) استاذ الفلسفة فيحدّق في (لاميا) تحديقة ثابتة طويلة تكشف عن حقيقتها الخيالية وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل، واذ ذاك تصرخ (لاميا) وتتلاشى. والى هنا يكون الموقف غير غريب بالنسبة للقارىء ، فماذا في ان يهدم الواقعُ الملموس خيالاتٍ من هذا النوع ؟ غير ان النتيجة التي انتهى اليهـــا (ليسيوس) هي الموضوع الهام بالنسبة لكيتس . ذلـك ان (ليسيوس) قد مات حالاً عندما فقـــد حبيبته المسحورة ، وسدىً حاول (ابولونيوس) إنقاذه . وقد كان هذا هو سرّ كيتس ايضاً ..

★

هذه المبالغة في بذل القوى النفسية لا بد ان تؤدي بالشاعر الى ان « يستنفد » قواه الروحية والشعورية في بضع سنين ، ثم يقف لاهثاً فجأة ويضطر الى ان يموت . فالانفعاليـــة تشبه الاحتراق ، لانها تجعل الشاعر ضعيفاً تجاه مظاهر الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الاشياء المحيطـة بالشاعر أغلى من حياته نفسها .

وهكذا كان الانفعال اول طريق الى الموت في حيـــاة هؤلاء الشعراء ، لأن رصيد الانسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بالغ في صرفه انتهى الى « افلاس » انفعالي مبكر . وهذا الافلاس هو الباب المؤدي الى الموت . ولنتخيل كيتس أو الشابي من دون انفعال . انها ولا شك يموتان ...

ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا ان نعتقد ان هذا الولع الذي صبّه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطنيـــاً سابقاً للخاتمة المبكرة ، تسوقهم اليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبذول من طاقتهم العاطفية والرصيد الكامل منها في كل حياة انسانية . وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئاً فشيئاً حينما يسرف في طاقة الانفعال .

ولاشك في ان هذا يلوح حماقة للمتوسطين من الناس وهم اغلبية البشر . غير ان منطق العبقرية إجمالاً ينسجم مع ماسمّاه (نيتشه) **بالرغبة في الفناء للتفوق على الذات** . وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها ، فهو بطبعه مسرف ، وإن أدى الاسراف الى موته ، لا بل إنه يسرف لكي يموت . وهو يمنح الأشياء كلها قيماً جمالية أعلى من القيم التي يمنحها إياها الفرد العاديّ ، ويؤدى هذا « المنح » الى الموت . ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعاليّ مثلث من القيم زواياه الثلاث هي الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي الى الشعر . على انه يلاحظ ان الانفعال هو الموت لأن الاول طريق محتّم الى الثاني، .. ومن ثمّ تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الالفاظ الثلاثة في معنى واحد . إنها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي اليها في وحدة متينة لا انفصام لها .

وربما كان رأينا هذا محض «جولة» جبنا فيها جهة وحشية من جهات التعليل الادبي . ولعل الموضوع يحتاج الى ان نواجهه مرة اخرى ...

بغداد **نازك الملائكة**

شخص ثالث

أرأيتِـــه ؟

أرأيتِ شاطيءَ صمتِـــه ؟

يبـدو هنـاك وينتهي .

بالأمسِ كان هنـا معي

يصغي إليّ ولا يعي

وبموتـــه

ماعـاد يطرق مسمعيّ وأضلعي

شيء ينـام بموضـــع

★

ومضى الربيعُ فجئتِـــه

تتذرعـينَ بصمتِـــه

وهنـاك فوق المضجـعِ

شيء يلفّـكما معي

المستحيـلُ ، ومبضـعٌ

لمّا يزلْ في أضلعي

بغداد **صفاء الحيدري**